

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE DIBUJO (DIBUJO Y GRABADO)**



**TESIS DOCTORAL**

**Reconstrucción escenográfica de la representación de "Hado y divisa  
de Leonido y de Marfisa", de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo  
del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Narciso Tardón Botas

DIRIGIDA POR

Javier Navarro de Zuvillaga

**Madrid, 2001**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

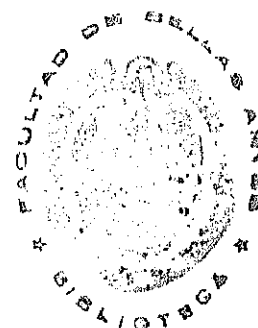


530832872X

**RECONSTRUCCIÓN ESCENOGRÁFICA DE LA  
REPRESENTACIÓN DE  
"HADO Y DIVISA DE LEONIDO Y DE MARFISA",  
DE CALDERÓN DE LA BARCA,  
DADA EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO  
EL DÍA 3 DE MARZO DE 1.680.**

**TESIS DOCTORAL**

**NARCISO TARDÓN BOTAS**



N.º T 139 (I)

**DIRECTOR: Dr. D. Javier Navarro de Zuvillaga**



En memoria de mi maestro,  
D. Antonio Fornis.

"No ví más viva hermosura  
que el alma de la pintura".

Calderón. (1).

- (1) Comedia "El mayor monstruo del mundo".  
Ed. Hartzenbusch.  
Madrid, 1848-50.

## I N D I C E

- AGRADECIMIENTOS. (PAG. 2).
- PREAMBULO. (PAG. 3).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 7).

## AGRADECIMIENTOS.

Agradezco al Dr.D. JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA, su infatigable ayuda y constante colaboración en la orientación prestada al arduo trabajo de recopilación de datos e investigación que conlleva esta Tesis Doctoral, ya que sin la puesta en juego de sus conocimientos escenográficos y de su eficiente dirección, esta labor nunca se hubiese llevado a la práctica.

Asimismo, muestro mi más sincero agradecimiento al Profesor JOHN E. VAREY, de la Universidad de Londres, que ha sido capaz de descifrarme, de la manera más llana y coherente, los enigmas que encierran las puestas en escena de nuestro teatro cortesano, así como los secretos de su escenografía, a la par de facilitarme las fuentes idóneas donde encontrar los documentos esenciales para poder llevar a cabo esta investigación.

Me complace también expresar mi gratitud al Profesor SEBASTIAN NEUMEISTER, de la Universidad de Berlín, por sus acertados criterios que me han proporcionado un acercamiento al espacio teatral del barroco, bajo un punto de mira de orden estético y de origen simbólico.

Es un placer agradecer igualmente a las muchas Bibliotecas y Archivos, cuya lista sería larga de enumerar aquí, y que ya están referenciados en el texto, por su permiso para investigar y reproducir materias de incalculable valor para la realización de esta Tesis.

El Autor.

## PREAMBULO.

Para llegar a una justa valoración del trabajo de investigación en esta Tesis, hemos de considerar dos puntos: uno de ellos ha sido la tarea de recopilación de datos, en una parcela tan inédita como es la escenografía de nuestro teatro cortesano. Por esta razón, son difíciles de encontrar y suelen estar dispersos por diferentes archivos y bibliotecas. En otras ocasiones, hemos contado con la sabia dirección y colaboración de investigadores del tema, casi siempre hispanistas, con los que tuvimos la gran oportunidad de mantener periódicamente entrevistas, que enriquecieron nuestro registro de datos.

El otro punto a considerar, quizá sea el de mayor envergadura, y que hace a esta Tesis única en su género, pues hasta la fecha no se ha realizado un concienzudo estudio escenográfico de la última comedia de Calderón, "Hado y divisa de Leonido y de Marfisa", y mucho menos nadie pensó en su reconstrucción. Por tanto, de este punto depende la originalidad del asunto elegido, y si su realización es satisfactoria habremos conseguido cubrir una laguna importante, hasta ahora vacía, en el vasto campo de la escenografía del teatro calderoniano.

El haber elegido esta comedia de Calderón, ha sido precisamente, porque una vez revisadas las escenografías utilizadas en su obra dramática, hemos encontrado reflejados en ella, como en ninguna otra, los ideales del teatro calderoniano, es decir, hacer del espectáculo teatral una obra de arte total, siendo su escenografía parte integrante de este conjunto. Concretamente, en "Hado y divisa...", nuestro autor cuidó en extremo su puesta en escena, tanto, que será una de sus creaciones teatrales a la que dedicó mayor número de acotaciones y descripciones escenográficas, algunas además, de las más bellas en su género.

Otra razón que nos ha inducido a la elección de esta comedia, ha sido por encontrar en ella reunidos todos los escenarios habituales utilizados por nuestro teatro cortesano, en un momento que en cuanto a técnica escenográfica se había alcanzado una inusitada perfección, tanto en la rapidez de los cambios de decorado, como en la realización de maquinaria y tramoyas.

No se conserva ninguna imagen gráfica de la representación de "Hado y divisa...", de 1.680. Por esta causa, la recopilación de datos, a la hora de elaborar esta Tesis, ha sido esencial, pues a través de ellos, hemos podido impregnarnos del ambiente que animó estas fiestas y de la técnica teatral utilizada en estas representaciones de nuestro teatro cortesano, a la que pertenece nuestra comedia.

Una vez concluida esta labor, nos situamos bajo el prisma de un escenógrafo de la época y procedimos a la reconstrucción de la representación elegida, aunque siempre conscientes de que la empresa a la que nos habíamos comprometido, pertenecía a un arte efímero, es decir, en cierto modo irreplicable, y particularmente difícil en el caso español, donde se conservan tan pocos bocetos, en comparación con otros países.

La atracción por una obra teatral en el siglo XVII no cesó con su representación. Prueba de ello, fue el interés mutuo demostrado entre las familias reales de Austria y España por las fiestas palaciegas, celebradas en uno y otro país, motivado por sus estrechos vínculos, y que dieron como resultado, que se acostumbrara a enviar a la Corte de Viena, manuscritos acompañados de dibujos y acuarelas de las obras representadas. A estas series pertenecen la mayoría de los pocos bocetos escenográficos que todavía se conservan, de nuestro teatro cortesano y que han sido para nuestra tarea fuentes documentales imprescindibles.

Por otra parte, la costumbre entre nuestros pintores de destruir los bocetos de una obra una vez terminada, el incendio del Alcázar en 1.734 y la destrucción de gran parte del Palacio del Buen Retiro en la época napoleónica, son cuestiones que evidencian la escasez iconográfica acerca de estos espectáculos de la corte española. Aunque no se descarta la posibilidad de que existan otros manuscritos con dibujos por encontrar, pertenecientes a estos envíos a la Corte de Viena, como el de la comedia de "Hado y divisa...", pues así lo atestiguan dos partidas de las cuentas tocantes a su representación (1).

La falta de documentación gráfica de la comedia elegida, ha hecho que nos basemos, para una fiel reconstrucción de la misma, en tres principales fuentes: la "Descripción..." del propio Calderón, de la sala del Coliseo, "pórtico del teatro" y "cortina" y de sus acotaciones escenográficas para la puesta en escena de la loa y de la comedia de "Hado y divisa..." (2), y de los documentos números 43, 44, 45, 47 y 61, pertenecientes al Legajo 666 del Archivo de Palacio, "Espectáculos públicos y privados" (3). A través de estas partidas, ocasionadas por los gastos de la representación, hemos podido localizar

ciertos pormenores de su escenografía, indumentaria, iluminación, etc., que nos han ayudado a saber cómo se llevó a la práctica la puesta en escena de "Hado y divisa...". Así como también, nos hemos servido de las series de dibujos escenográficos existentes, cuyos teatros y demás elementos hemos utilizado de modelos para la reconstrucción de nuestra comedia.

Igualmente, han sido de gran utilidad, para esta reconstrucción, las fuentes que nos ofrecen otras descripciones escenográficas de obras de semejante índole a la elegida, tanto del propio Calderón, como de otros autores de la época.

Asimismo, en los tratados italianos de escenografía del siglo XVII, hemos podido observar la enorme influencia que ejerció esta escuela en las puestas en escena de nuestro teatro cortesano, además habernos proporcionado soluciones para saber cómo se llevaron a la práctica en nuestra representación, las mutaciones, cómo funcionó la maquinaria y cómo se realizaron sus tramoyas y demás efectos.

Un sector, también empleado en esta reconstrucción, ha sido el de las artes plásticas de la época y en particular, la pintura, tan integrada a la concepción escénica calderoniana y por otra parte, tan vinculada a las realizaciones de nuestros escenógrafos, la mayoría de ellos grandes pintores.

Otras realizaciones, de carácter efímero, de las que existen dibujos y descripciones han sido utilizadas, bien para establecer ciertas relaciones o para observar un modo semejante de hacer al que nos ocupa.

Para el buen manejo de esta Tesis, informamos al lector, que consta de tres partes, divididas en varios capítulos. Para mayor facilidad en su consulta, las notas bibliográficas e ilustraciones, figuran al final de cada uno de ellos.

Las conclusiones de la primera parte acompañan a su correspondiente capítulo, mientras que las de las otras dos partes, se incluyen al final de cada estudio.

También incluimos en esta Tesis un índice de la bibliografía general utilizada, por orden alfabético de autores, y un lista de las figuras reproducidas, así como un pequeño glosario de los términos más utilizados en la técnica escenográfica barroca y al final formulamos las conclusiones generales de la misma.

La primera parte, consta de tres capítulos, en los que estudiamos la sala y el espacio escénico donde se dió la

representación de "Hado y divisa...", la técnica teatral utilizada en la misma y al "pórtico del teatro" y "cortina". Acompaña a esta parte el Apéndice 1, en el que figura la "Descripción", hecha por Calderón, de los elementos que estudiamos en los mencionados capítulos.

La segunda parte, comprende una introducción y cuatro capítulos destinados a la reconstrucción de la escenografía de la loa y de la comedia de "Hado y divisa..." y de dos Apéndices, en el número 2, transcribimos las acotaciones escenográficas que escribió Calderón para la puesta en escena de dicha representación, en el número 3, hemos realizado una sinopsis argumental de la comedia, dividida en jornadas.

La tercera parte se compone de un examen del variado vestuario y atrezzo que lucieron las personas de la comedia que nos ocupa, ya que el utilizado en la loa lo tratamos en el capítulo dedicado a su escenografía. La indumentaria de cada figura aparece tratada en su correspondientes capítulo. Figuran al final de la presente parte, dos Apéndices, el número 4, comprende un estudio de la figura del "salvaje", personaje del que desde tempranas fechas se sirvió nuestra literatura e iconografía y que Calderón, de una forma más humanizada, llevó a su teatro, en sus personajes de origen selvático, como son en nuestra comedia, Marfisa y su padre Argante. El Apéndice 5, trata de un estudio acerca del significado de la divisa del protagonista de la comedia, Leonido. Estudio que nos conducirá a la posible conclusión de que este personaje encarnaba en la escena al propio Rey, como muestra del protagonismo real que invadió toda la representación.

**NOTA:** Para un buen uso de los Apéndices 1, 2 y 3, véase lo que decimos en las notas al lector, que figuran en la primera y en la segunda parte de esta Tesis.

Todo lo elaborado e investigado en los diferentes capítulos, que componen esta Tesis, encuentra su forma y diseño en la serie de dibujos que la acompañan, pertenecientes a una reconstrucción de las mutaciones, tramoyas y vestuario de la representación de "Hado y divisa..." de 1.680.



## NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

- 1.- "A don Melchor de Leon, por auer escripto la narratiua de la fiesta para embiar a Alemania..... 1.000 Rs."

"A don Joseph Guerra, que la escriuio y encuaderno a su costa..... 1.500 Rs."

SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London. Madrid 1.982. Pág. 132.

- 2.- La comedia de "Hado y divisa...", va precedida e interpolada de una relación en prosa que explica cómo fué su puesta en escena. Nosotros, nos serviremos de la publicación de HARTZENBUSCH, J.E. Tomo IV de su colección de las obras de Calderón, de la Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1.855. Págs. 355-394.

Podemos deducir por varios detalles, que el mismo Calderón fue el autor no solo del drama y de sus acotaciones, sino también de la loa y de la descripción del Coliseo preparado para el estreno.

Véase las notas de HARTZENBUSCH, J.E. de la edición citada. Págs. 355-356.

- 3.- Publicados por SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.. Op. Cit.

## PORTE PRIMERA

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 9).

### CAPITULO I

#### A) ESTUDIO DE LA SALA DONDE SE REPRESENTO "HADO Y DIVISA..."

- LA SALA DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO. (PAG. 10).
- EL PUNTO DE VISTA REAL. (PAG. 18).
- LA ILUMINACION DE LA SALA. (PAG. 22).

#### B) EL ESCENARIO DEL COLISEO Y LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN LA REPRESENTACION DE "HADO Y DIVISA..."

- EL ESCENARIO. (PAG. 26).
- LA TECNICA TEATRAL DE ORIGEN ITALIANO EN NUESTRO TEATRO DE CORTE. (PAG. 29).
- LOS BASTIDORES Y LAS BAMBALINAS. (PAG. 33).
- LAS MUTACIONES Y TRAMOYAS. (PAG. 37).
- LAS LUCES DEL ESCENARIO. (PAG. 43).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 46).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 48).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 67).

## NOTA AL LECTOR

El lector deberá tener en cuenta que en el Apéndice 1, que figura al final de la presente parte, está recogida literalmente, la descripción hecha por Calderón de la sala del Coliseo del Buen Retiro, "fróntis del teatro" y "cortina" que le cubría, tal como aparecieron en la representación de "Hado y divisa..." de 1.680.

Por ser este documento un instrumento de capital importancia para la reconstrucción escenográfica que nos ocupa, a la hora de tratar los citados elementos, en el estudio que iniciamos seguidamente, remitiremos al lector a dicho Apéndice.

Si bien, en las ocasiones que convenga, transcribiremos aquellos puntos de la descripción que proceda.

## CAPITULO I

### A) ESTUDIO DE LA SALA DONDE SE REPRESENTO "HADO Y DIVISA..."

#### LA SALA DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO.

La primera representación de "Hado y divisa...", se dió en el Coliseo del Buen Retiro, ante sus Majestades Carlos II y M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns, en conmemoración de su real boda, el domingo de Carnaval, 3 de Marzo de 1.680, es decir un año antes de la muerte de Calderón; se repitió los dos días siguientes y se hizo luego al pueblo veintiún días seguidos (1).

De este espacio escénico, nos dice J. Navarro de Zuvillaga, que fue el escenario más importante del reinado de Felipe IV, y añade el autor, que se inauguró el 4 de Febrero de 1.640 con una representación de "Los bandos de Verona", una versión castellana del "Romeo y Julieta" de la que fue autor Rojas Zorrilla (2).

El Coliseo fue erigido en el Palacio del Buen Retiro y considerado en la época como el teatro más avanzado, en cuanto a técnica teatral se refiere, entre los varios lugares utilizados en la Corte al espectáculo. Simultáneamente funcionaron el teatro portátil anejo al "Juego de Pelota" y el "Salón Dorado o de Comedias" en el Alcázar, reformado precisamente en el año que se inauguró el Coliseo (3); el teatro del Palacio de la Zarzuela; y en el mismo Retiro, además del "Salón de Reinos" (4), existieron otros sitios utilizados con audacia e imaginación por Lotti como escenarios, desde el mismo estanque, hasta un tablado en medio de los árboles (5).

Pero donde el nuevo teatro tuvo su esplendor, fue en el Coliseo del Buen Retiro. Este Palacio fue inaugurado en 1.633, inspirado por el Conde-Duque de Olivares, sobre diseños y bajo la dirección de los arquitectos Crescenzi y Carbonell (6).

Hoy en día sólo quedan el ala norte de la Plaza Principal de dicho Palacio, convertida en el Museo del Ejército, donde todavía se conserva el "Salón de Reinos" y el llamado "Casón", antiguo salón de baile, actualmente anejo del Prado.

Por lo tanto, el Coliseo hoy desaparecido, se edificó junto al ala meridional del Palacio, más allá de la "Sala de Máscaras", según podemos ver en la planta principal del Palacio del Buen Retiro que nos ofrece Carlier (7).

El Coliseo era un teatro a la italiana, no sólo en la utilización de la perspectiva del espacio escénico, sino también en su propia arquitectura, basada precisamente en este uso, como lo había sido la del Teatro Farnesio de Parma, construido por Giovane Battista Aleotti en 1.618, del que es claro descendiente, como la mayoría de los teatros europeos de la época (8).

J. Brown y J.H. Elliott nos dicen, que aunque el Coliseo se dejó de usar al poco tiempo de su inauguración, primero a causa de la guerra y después por la prohibición de representar comedias tras la muerte de la reina en 1.644, con la llegada a España en 1.649 de la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, el edificio fue restaurado cobrando nueva vida (9).

En un plano fechado en 1.655, por lo tanto posterior a dicha reforma, nos muestra que el Coliseo tenía "tres órdenes de balcones" (10), con cuatro palcos por orden. Estos, según N. D. Shergold, estaban reservados para los miembros de la nobleza, ministros y dignatarios de la Corte (11). Enfrente del escenario, estaba situado el palco real y debajo de él la "cazuela", reservada a las mujeres. El público masculino se colocaba de pie, delante de la embocadura (12) (Fig. 1).

En la Introducción a su comedia "Hado y divisa...", Calderón nos hace una descripción de la sala del Coliseo, de la que podemos decir, que es la única que se conserva de un autor dramático, que además representó sus obras en este lugar.

Calderón en dicha descripción nos indica que la planta del Coliseo era "de forma aovada", "la más á propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes" (13). Estas palabras de Calderón, indican el descubrimiento de la perspectiva en el teatro, que había sido ignorada hasta la inauguración de este espacio escénico, con excepción de algunos espectáculos montados por el discípulo de Bountalenti, Cosme Lotti (14).

Observando la planta del Coliseo del Buen Retiro en el plano de Carlier de 1.712, podemos comprobar que el Coliseo, en realidad no era de planta ovoidal, sino que se componía de un rectángulo y de un semicírculo enlazados, es decir en forma de U (Fig. 2).

Todo el semicírculo de la planta del Coliseo, estaba ocupado por el palco real, revestido por un balcón que sobresalía en relación con los de los otros palcos, y que según Calderón adoptaba, debido a la planta, la "forma de media luna" (15). Como así podemos verlo con más precisión en el mencionado plano del Coliseo de 1.665 (Fig. 1).

Este palco, como todos los del Coliseo, estaba cerrado con celosías y se comunicaba con el cuarto de su Majestad, pero como veremos más adelante, Carlos II no vió desde este lugar la representación que nos ocupa (16).

Existen varios relatos de extranjeros que asistieron a las representaciones celebradas en el Coliseo del Buen Retiro, en fechas cercanas al estreno de "Hado y divisa...", que nos aportan más datos sobre cómo era dicha sala y de cómo se llevaban a cabo estas representaciones de nuestro teatro cortesano.

Al diplomático Muret, lo trajo a España el Arzobispo Aubusson, embajador de Luis XIV que venía a nuestro país a gestionar asuntos relacionados con la dote de la futura esposa de Luis XIV, María Teresa, en la Corte de Madrid, en 1.666. De su visita al Buen Retiro y refiriéndose a la sala del Coliseo, escribía Muret:

"Nos detuvimos algún tiempo en la sala de comedias, cuyo teatro no cede al de las Tullerías, ni en belleza ni en máquinas; aunque el lugar no sea tan vasto como el nuestro, no deja de ser tan magnífico. Los palcos están todos con enrejados, y desde lo alto a lo bajo no se ve más que oro y azul." (17)

El noble florentino Cosme III, que visitó España en 1.668-1.669, nos dice que trabajó mucho en su preparación y ornato el pintor e ingeniero florentino Baccio del Bianco. El teatro, continúa, "...está muy bien dispuesto, y por el tamaño y la gracia tiene gran semejanza con el de Florencia, aunque le ceda de gran trecho en los adornos" (18). Lo que nos confirma que la disposición del teatro del Buen Retiro era semejante a la de los teatros italianos de la época.

La viajera francesa Madame d'Aulnoy, novelista (19), estuvo en nuestro país entre 1.679-1.680 y de lo que escribió sobre el Coliseo podemos deducir que la sala era de

bella traza y estaba decorada "con ricos adornos de talla y dorados". Los palcos eran muy amplios, como para doce personas cada uno, y estaban cerrados "con celosías semejantes a los de la Ópera de París". En el ocupado por el Rey eran doradas. El salón, prosigue la autora "...de bastante capacidad está hermoseado por estatuas y bellas pinturas... No hay localidades de orquesta ni de anfiteatro, y el público se sienta en largos bancos" (20).

Según Calderón, la techumbre del Coliseo, "...estaba pintada de una perfecta perspectiva, que representaba una media naranja rodeada de corredores, y servía de dosel á un escudo en que estaban fielmente unidas las armas de las dos coronas, rodeadas de las dos insignias de los reinos, y festones de flores y cupidos..." (21). Estas pinturas fueron obra de **Dionisio Mantuano**, así como el pórtico del teatro y la cortina, de los que daremos cuenta más adelante (22).

Las cuentas de los gastos ocasionados con motivo de la representación que merece nuestra atención, incluyen detalles de la pintura y el dorado de los balcones y celosías del Coliseo, así como de su techumbre. Estas cuentas dejan ver que las obras fueron hechas exprofeso para la entrada de la Reina M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns (23).

En torno a la fecha de dicho acontecimiento está fijada la visita de **Madame d'Aulnoy** al Coliseo (24), lo cual nos conduce a deducir, que las obras de decoración y pintura debieron estar terminadas o a punto de terminarse, por lo tanto, su descripción de la sala, junto con la de Calderón y las partidas de los gastos todas mencionadas, son documentos valiosísimos que permiten hacernos una idea del aspecto que debió presentar la sala del Coliseo en la representación de "Hado y divisa...".

La arquitectura interior del Coliseo del Buen Retiro, desde su inauguración hasta la fecha del estreno de nuestra comedia, sufrió numerosos cambios. Según comenta **Ceán Bermúdez**, fueron "...incalculables los daños que sufrió su arquitectura interior con sus trazas caprichosas y con sus ridículos adornos. El teatro del Buen Retiro, colocado en el centro de la Corte, era un ejemplo demasiado autorizado que no podían dejar de imitar la moda, la adulación y la ignorancia, por lo que se difundió en poco tiempo por toda España la corrupción y el mal gusto en la arquitectura" (25).

En un discurso leído por **Jovellanos** en 1.781, en la Academia de San Fernando, sobre la historia del arte en España, nos dice: "Los artistas, que pintaban las decoraciones para el teatro del Buen Retiro, contribuyeron no poco a autorizar el mal gusto en la arquitectura. Rici dirigió por mucho tiempo estos trabajos..." (26).

Estos comentarios además de hacernos considerar al Coliseo, como muy bien ha observado J. Navarro de Zuñillaga, cátedra de arquitectura de la época (27), resumen la postura neoclásica ante su antecesor el barroco, a lo que estos autores llamaban desmanes y mal gusto, seguro que eran fruto de una intransigencia hacia un estilo que ellos creían superado, pero hoy, a más de dos siglos de distancia, y aunque no poseemos iconografía de los mismos, sí podemos considerar la importancia de estos trabajos que fijaron una forma de buen hacer y de su repercusión en la arquitectura de la época.

Un ejemplo que nos ofrece una muestra de cómo debieron ser los elementos utilizados en la decoración del Coliseo, es un dibujo de Rizzi, que reproduce Shergold (28), y aunque fechado en 1.680, posiblemente se trate de un proyecto decorativo llevado a cabo en el Salón de Comedias del Alcázar, para celebrar el cumpleaños de la reina Doña Mariana de Austria, en 1.649, donde se hicieron máscaras y comedias (29).

En el dibujo de Rizzi, del que más adelante daremos cumplida cuenta (30), se ven efectivamente, rasgos similares a los Churriguera y Ribera, como debieron ser los utilizados en dicha decoración, tan despreciados posteriormente y tan justamente colocados en su momento y valorados en la actualidad.

Si comparamos la riqueza en adornos que nos presenta este dibujo, con la escueta ornamentación que figura en el arco proscenio que dibujó Baccio del Bianco, para la "Introducción" de "Andrómeda y Perseo" de Calderón (1.653), podremos hacernos una idea de las innovaciones decorativas introducidas en la sala del Coliseo por estas fechas (31).

El nuevo Coliseo, a pesar de sus innovaciones escénicas, trató de imitar el ambiente que se respiraba en los corrales de comedias. Al igual que en los corrales, el público previo pago, podía entrar en el Coliseo y procuraba crear el mismo ambiente que era frecuente en estos teatros públicos, provocando escenas que enardecían al auditorio y divertían a los monarcas, a la par de ayudar a que pasaran inadvertidos los diferentes cambios que sufría el escenario (32).

Esto nos hace pensar en lo que dice Orozco Díaz acerca de lo que fue realidad o ficción en estas representaciones de nuestro teatro cortesano (33). El fenómeno que se operaba en estas fiestas barrocas podemos decir que se desbordaba del escenario a la sala como una prolongación del mismo teatro, que teatralizaba a la propia fiesta, convirtiéndola en una escena inanimada.



Realidad o ficción, esta fue la máxima utilizada por nuestros escenógrafos y que pretendieron plasmar, para asombro del público, en sus prodigiosas escenografías montadas en el escenario del Coliseo.

El Coliseo fue el teatro oficial de la Corte, y durante cierto tiempo sólo asistieron a él las personas distinguidas que el Soberano gustaba invitar (34).

Sin embargo, la mayoría de las veces estuvo abierto al público, aunque con entradas de pago, al menos en parte de las localidades. Como así da cuenta Pellicer en un "Aviso" del año 1.640:

"Hase empezado a representar en el teatro de la comedia, fabricado dentro, y concurre la gente lo mismo que a los de la Cruz y del Príncipe, celebrándose para los hospitales y autores de la farsa" (35).

Y aunque al parecer, tal uso se acabó al morir Felipe IV, sin duda por acarrear escándalos y molestias (36), posteriormente continuó, hasta tal punto, que como dicen Shergold y Varey, las actuaciones ante el pueblo en el Coliseo del Buen Retiro amenazaron el monopolio de representaciones teatrales que gozaba el arrendador de los corrales del Príncipe y de la Cruz. Lo que hizo que el Coliseo se convirtiera en un teatro público, a cargo de un arrendador al igual que estaban los corrales, alcanzando sus entradas sumas considerables (37).

No cabe duda que el Coliseo del Buen Retiro, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, vino a ocupar un lugar central en la vida teatral de la época.

Por las fechas del estreno de nuestra comedia, según apuntan el Duque de Maura y González Amezúa, era costumbre en el Coliseo, que las primeras representaciones se reservaran a las clases de etiqueta, después de estas se celebraban las populares, como así ocurrió con nuestra comedia. Pero también nos dicen estos autores, que en representaciones muy aplaudidas, y como caso excepcional, después de las funciones de gala y antes de las populares, se dieron otras a las que no concurría ninguna persona de calidad, no tanto por ser gratuitas, como porque para ellas se cerraban los balcones dejando expedito el patio (38).

En funciones, que impuestas por la moda de la época, alcanzaron un enorme éxito, se llegó a pagar por un primer palco del Coliseo doce doblones y por un segundo, ocho. Consta que Carlos II asistió alguna tarde de "rebozo", es decir cerradas las celosías del palco regio (39).

Según indica **Monreal**, las funciones del Buen Retiro, duraban cinco o seis horas, sirviéndose a los asistentes durante muchas de ellas, manjares y refrescos. En cada una solían invertirse muchos miles de ducados (40).

En todas las funciones celebradas en el Coliseo a las que asistía el Rey, guardábase la más rígida etiqueta de la Corte, como así nos dan cuenta las descripciones (41).

Por ejemplo, **Bertaut** personaje de relevancia política en la Francia del siglo XVII, que asistió a una representación celebrada en el Coliseo en 1.659, ofrecida en honor al mariscal **Grammont** (42), nos manifiesta que el protocolo seguido en la misma ordenó a las infantas junto con algunas personas de Palacio, que se acomodaran en uno de los palcos laterales, así como al mariscal se le destinó el de enfrente (43).

En la representación que merece nuestra atención, sin embargo, como indica **Calderón**, "Los títulos, caballeros y criados de las tres Casas Reales estaban en los lugares que les tocan, aumentando con la multitud la decencia" (44). A través de las palabras de **Calderón**, podemos suponer que estuvieron colocados en algún lugar privilegiado de la platea. Mientras que en los balcones de arriba se acomodaron los embajadores, lugar destinado a estos en las funciones públicas, como alude **Calderón** (45).

Según indica el viajero francés, en la representación de 1.659, las damas se sentaron en alfombras, como así lo hicieron para presenciar la que nos ocupa, las damas de la Reina y de la Reina madre. Acomodadas abajo, una frente a otra sobre "dos líneas cubiertas de riquísimas alfombras" (46). Por al parecer ser uso en la época que las damas no estuviesen sentadas en alto (47).

En ambas representaciones, los caballeros presenciaron la función de pie junto al escenario, mientras que como estudiaremos en el siguiente capítulo, el Rey la vió desde un sitio.

A falta de documentación iconográfica al respecto y para podernos hacer una idea de cómo debía ser el aspecto que ofreció la sala del Coliseo en estas representaciones, recurriremos por analogía a una escena grabada por **Van Lonchon** en el año 1.640 y que muestra una representación del Ballet de la Prosperidad en el Palacio del Cardenal en París, en presencia de Luis XIII, la reina, el futuro Luis XIV y el propio **Richelieu** (Fig. 3).

Como podemos observar, el aspecto que de dicha representación ofrece este grabado, es muy similar al que nos ocupa, aunque echamos en falta algunas celosías y a las

damas sentadas en el suelo sobre almohadas, también nos parece poco protocolaria la actitud conversacional de Luis XIII, en comparación con la distancia y dignidad que nuestros Monarcas mantuvieron siempre en sus apariciones públicas (48). Aunque ambos espacios teatrales poseen un elemento en común, las balconadas. El Coliseo como hemos hecho referencia, adornó y defendió sus palcos con este revestimiento. Los salones de Reinos, de Máscaras y el Casón del Buen Retiro tenían balconadas, al igual que el Salón Dorado del Alcázar (49).

## EL PUNTO DE VISTA REAL.-

Para acomodar a las altas jerarquías y demás personas que asistieron a la representación que merece nuestra atención, se siguieron las "bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la Casa Real" (50); ocupando todas ellas sus sitios habituales en este tipo de funciones, como ya vimos.

Aunque como indica **Calderón**, su Majestad no vió esta representación desde el palco real. El Rey no solía utilizar este aposento, pues "por gozar del punto igual de la perspectiva", mandó hacer en el patio "un sitial, levantado una vara del suelo. Este se cubrió de riquísimas alfombras" y se cercó de cancelles de brocado rojo, sus "puertas" fueron construídas con molduras doradas, sus cuatro costados estuvieron rematados por "ramilleteiros de oro", "prosiguiendo la techumbre con disminución de las propias molduras y brocado, y rematando en un bellísimo florón de oro". Su interior estuvo iluminado con gran esplendor (51).

Existen dos grabados, ejecutados por el grabador flamenco **Harrewyn**, reproducidos por **Shergold**, de dos funciones distintas de nuestro teatro palaciego, fechadas en 1.680 (52).

**Harrewyn**, nos presenta en uno de estos grabados, un escenario palaciego en plena representación, en una mutación de bosque (53). Entre los espectadores podemos ver a Carlos II, acompañado de su esposa, observando la escena desde un elevado sitial, que a nuestro entender, tiene un gran parentesco con el utilizado en la representación de "Hado y divisa...".

Este grabado, nos ofrece la imagen de esta especie de tronos portátiles utilizados por el Rey en las funciones públicas y aunque no siempre fueron así de aparatosos, como veremos más adelante (54), sí el presente nos permite localizar los elementos que según **Calderón**, intervinieron en el que nos ocupa.

Así en esta imagen de trono, podemos ver la tarima cubierta de ricas alfombras, con la altura conveniente, para que el monarca viera desde su butaca, sin distorsión, la escena representada en el escenario. También nos hace saber,

lo que se consideraba en la época como "sitial". Según el "Diccionario de Autoridades...", "sitial" era: "El asiento, o silla con un pequeño banco delante, cubierto de un tapete con una almohada, ó coxín encima, y otra á los pies de la silla, de que usan Reyes, Príncipes y Prelados en las asistencias de las funciones públicas" (55). En esta ocasión, hasta el respaldo del asiento aparece cubierto con una rica tela, como así parece ser la del tapete, bordeado este de un magnífico fleco, al igual que el brocado de los canceles.

Advertimos además, en el sitial elevado que nos presenta este grabado, que su techumbre, a modo de cimborrio, adopta la forma de un chapitel piramidal, rematado en sus cuatro vértices por los "ramilletteros" y en su cúspide por un "florón", elementos decorativos que rematan al conjunto y que parecen ser los mismos a los que alude Calderón (Fig. 4).

El otro grabado de esta serie, al igual que el anterior, nos muestra a los Monarcas en su privilegiada localidad. Según apunta Shergold, ambos grabados indican que algunos espectadores, por estas fechas, se acomodaban en asientos colocados en la platea de cara al escenario. Otros se quedaban de pie a los lados, delante de los alabarderos de la guardia del Rey, como así podemos verlos en este segundo grabado. También se pueden ver alabarderos, cerca del Rey, en el grabado tratado en primer lugar (56).

A diferencia de las representaciones dadas en los corrales de comedias, el Rey en nuestro teatro palatino, en el punto de referencia de la acción dramática que se representa en el escenario. Así las figuras de héroes y de dioses paganos, frecuentes en las comedias cortesanas de Calderón de estos años, representan en el mundo ficticio y eterno del drama, lo que los Reyes son para su reino, cuestiones que como veremos, se dan en la comedia que merece nuestra atención (57). Por esta razón, la presencia del Rey en este tipo de manifestaciones era imprescindible, porque sin él la fiesta hubiera perdido todo su sentido.

El Rey, sentado en el centro de la platea, lugar que ocupaban en los corrales los mosqueteros, huye por tanto, del aposento construido para él, para aislarse en este lugar, que debido a su situación espacial se convierte en la butaca privilegiada de toda la sala, pues le sitúa en el punto de referencia de la perspectiva respecto del escenario, desde donde domina a un mismo tiempo la escenografía y la interpretación teatral (58). De forma que, como apunta Neumeister, los demás presentes no podían ver la fiesta adecuadamente sino por los ojos del Rey (59).

Por otra parte, hemos de considerar, que el uso de este sitio elevado desde donde el monarca pudiera ver perfectamente, sin distorsión, todos los puntos de la perspectiva escénica hace evidente la influencia de la práctica teatral italiana en el teatro cortesano español.

Uno de los tratados de escenografía más frecuentados en la época, el de Nicola Sabbatini, advierte a los escenógrafos que a la hora de diseñar los diferentes decorados, cuiden la orientación de los rayos de la perspectiva con relación al punto de vista del espectador, además de indicar el lugar dónde se debe colocar al príncipe.

Sabbatini coloca al príncipe sobre un estrado, situado en el espacio ocupado por los espectadores pero lo más cerca posible del punto medio y a una altura que se encontrase al nivel del punto de convergencia de las líneas de fuga de la perspectiva del decorado, de forma que éste pudiera ser captado y abarcado mejor que desde ningún otro lugar. A sus lados, manda disponer sillas donde se debían sentar los cortesanos del príncipe y los soldados de su guardia, colocación que, como podemos observar, coincide con la de los grabados de Harrewyn (60).

Según nos dice Rodríguez G. de Ceballos, esta orientación del estrado del príncipe en la sala, propuesta por el mencionado tratadista, era consecuencia de la construcción del decorado según los principios estrictos de la perspectiva unifocal de suerte que los espectadores que se situaban a un lado y a otro del eje de la perspectiva, percibían la escenografía defectuosamente. En el siglo XVIII cambiaron radicalmente las cosas con la introducción de la perspectiva angular por obra especialmente de Ferdinando Galli-Bibierna (61).

Sabbatini denomina a este punto óptimo de visión del escenario y de los decorados, "punto della distanza" y para determinarle el tratadista, con regla y escuadra en la mano, nos dice que primero hemos de situar su correspondiente, el "punto del concorso" que hemos de determinar en el escenario, en el centro del foro y que debe coincidir con el anterior, para proyectarle a la altura conveniente, manda colocar una estaca de un pie y medio de altura en el centro de la sala. Así, hacia ese punto, colocado a su altura conveniente, convergerán todos los puntos de fuga de las perspectivas escénicas, dándonos una visión perfecta del decorado. Por esta razón advierte, que "no debe ser muy alto ni muy bajo porque las casas (representadas en los bastidores) aparecerán elevándose o hundiéndose" (62).

Dedica Palomino en su tratado, un capítulo a la práctica teatral, especialmente en lo que concierne al

diseño de perspectivas, que permite hacernos una idea de la importancia que se daba todavía a principios del siglo XVIII al Sitio del Rey.

Palomino, al tratar del trazado de los "puntos trascendentes" en ciertas perspectivas escénicas, nos dice que se debe tener sumo cuidado en el punto de concurrencia de estos, porque en ocasiones provocan el efecto de "suavizar" la perspectiva hacia los lados. Recomienda el tratadista, que estos no se han de usar en presencia del Rey, porque sería "cosa indigna" (63).

## LA ILUMINACION DE LA SALA.-

Existieron en estas fiestas de nuestro teatro cortesano, otros aspectos de carácter ambiental, como fue la iluminación de la parte destinada al espectador en la sala de comedias, que nos pueden ayudar a sentir el clima plástico que envolvió a la representación que merece nuestra atención, para una mejor reconstrucción de la misma.

La iluminación artificial, va a cobrar una gran importancia a partir de 1.622 en nuestros espectáculos palaciegos. Ello fue debido a la influencia que ejerció la puesta en escena del capitán **Fontana** en las Reales Fiestas de Aranjuez, presentada con tal derroche de iluminación que incluso provocó un incendio (64).

Como ha observado O. Arróniz, a partir de este año y debido a la iluminación, se operará un divorcio entre el teatro popular y el teatro de corte (65).

Efectivamente, el espectáculo representado en los corrales de comedias seguirá sujeto al horario de mediodía y a las características peculiares que le impone el sol. Mientras que las funciones de nuestro teatro cortesano, claramente influenciadas por la escenografía italiana, que a diferencia del teatro de corral, se representa en un espacio único y cubierto, hará que se imponga en estas la luz artificial, tanto para iluminar el pórtico y los bastidores, como para dar luz al apuntador y alumbrar los vestuarios, así como ambientación de la sala donde se celebra el espectáculo. Por lo tanto, este sistema artificial de iluminación, va a hacer posible que las representaciones de comedias fuesen nocturnas.

De la representación celebrada en el Coliseo en 1.659, ya tratada anteriormente (66), nos dice Bertaut que "el salón estaba sólo iluminado por seis antorchas, o más bien seis grandes cirios en candelabros de plata, de un tamaño verdaderamente gigantesco" (67).

Comparando la iluminación de la sala del Coliseo en la referida representación de 1.659, con la que merece nuestra atención, podemos observar que esta última fue más esplendorosa, ya que como indica Calderón:



"Vistiéronse las paredes de diferentes colgaduras, á cuya rica variedad asistia gran numero de luces, repartidas en sus sitios y colocadas en bellísimos asientos, cuyas doradas oposiciones enviaban los reflejos tan ardientes, que envidioso el sol trocara por estas luces sus rayos." (68)

La iluminación de la sala en esta ocasión, dependió además de otros puntos de luz colocados a cierta altura, pues según añade el autor:

"De la techumbre pendian dos arañas de extraordinario artificio, desde cuyo dorado centro repartian en desiguales líneas gran copia de luces, tejidas de suerte, que se podia dudar cuál era la antorcha que brillaba, ó cuál el oro que ardía." (69)

Como podemos observar, la escasez de luz en la sala del Coliseo en la representación presenciada por Bertaut fue infrecuente en el Buen Retiro, ya que antes de que el viajero francés visitara España, Baccio había ensayado igualmente las lamparillas de aceite, mezclando algún producto aromático.

Como así lo refiere **Barrionuevo** en uno de sus "Avisos" en el que da cuenta de una comedia representada a los Reyes en el Buen Retiro, el 12 de Febrero de 1.656, donde menciona que el aparato era soberbio. "Hasta en las luces hay primor, siendo cada una una cazoleta o poma que exhala aromas..." (70).

Otro aviso del mismo cronista, de quince días después a la mencionada representación, nos informa que "se llevó una araña de Nuestra Señora de Atocha para que luciese y adornase más el Coliseo" (71). El propio **Barrionuevo** se queja en otra crónica del excesivo calor provocado por tan abundante iluminación en una sala con las ventanas cerradas, que hicieron del teatro un horno y propone que se remedie con el uso de "alguna mistura olorosa que morigere lo adusto del fuego para que cada torcida sea un pebete, cada lámpara un perfumador, y cada ardor una pastilla..." (72).

**Madame d'Aulnoy**, comenta el enorme consumo de cera que se hacía en España con motivo de las representaciones teatrales y demás actos públicos. Apunta la autora, que para los interiores de los teatros, palacios, etc., se utilizaban "gruesas antorchas de cera blanca a las que se les denomina "hachas". Son más largas de las que se usan en París para iluminarse a la caída de la tarde ante las carrozas, pero son también mucho más caras, porque se trae

la cera con grandes gastos de fuera del Reino, y se hace un gran consumo de ella en España" (73).

Como apuntan Shergold y Varey, la cantidad de cera que se empleaba en tales espectáculos era imponente. El documento número 22 del Legajo 666 del Archivo de Palacio, nos da cuenta del gasto en cera para el ensayo de la comedia, "Andrómeda y Perseo", que tuvo lugar el 16 de Mayo de 1.653. Los oficiales de la Cerería tuvieron que poner 695 libras de cera, entre velas, hachas y hachetas, para iluminar las arañas y demás puntos de luz de la sala y otros aposentos del Coliseo. En esta ocasión además, se dió un hacha "para que se visitase el Coliseo de parte de noche" (74).

Para hacernos una idea de los grandes gastos en iluminación que acarrearón otras representaciones palaciegas, baste observar el mencionado legajo, que nos da cuenta de los gastos de iluminación del teatro del Buen Retiro, y donde a través de sus partidas podemos comprobar la importante suma a la que ascendió el gasto de cera consumida en este teatro en arañas, velas, hachas para iluminar la entrada del Coliseo, etc... (75)

Sabbatini, recomienda que las luces que se coloquen en la sala, es decir fuera del escenario, sean antorchas de cera blanca, por ofrecer una magnificencia que no dan las lámparas de aceite, aunque sí aconseja el uso de estas en las arañas, pues evita el goteo de la cera, pero siempre que se queme en ellas un buen aceite mezclado con algún delicado perfume, que evite el mal olor que produce el aceite al quemarse. Procedimiento, como hemos visto, ya utilizado por Baccio y recomendado por Barrionuevo, precisamente para iluminar las arañas.

Aunque Sabbatini en ambos casos se muestra partidario del uso de las antorchas y recomienda para evitar el derramamiento de la cera, que las antorchas colocadas en las arañas sean gruesas y cortas, lo suficiente para que duren el tiempo de la comedia y que a su vez se provea de antemano a las arañas, de pequeños platillos, en donde se ubiquen las antorchas de suerte que reciban el goteo de la cera sin detrimento del que está debajo. También aconseja dar a las arañas diversas formas, como por ejemplo de águila, de flor de lis o de arpa y construirlas de madera con alambre para colgarlas (76).

Según nos da cuenta una partida de los gastos de nuestra representación se utilizaron "32 baras de colonias carmesí para las arañas...", así como otra partida nos informa del pago para su "dorado" (77). Por lo que podemos deducir, que la cinta de color carmesí debió de ser usada para decorar el alambre del que pendían de la techumbre las

arañas, y que estas fueron patinadas en una imitación de oro.

Los pagos efectuados al cerero Juan Ramírez, por las libras de cera consumida en nuestra representación, junto con otras partidas de lo mismo de otras, permiten hacernos una idea de cómo se distribuyeron y de qué tipo de luces iluminaron la sala del Coliseo el día 3 de Marzo de 1.680.

Las "achas de cuatro paucillos", que mencionan ciertas partidas de gastos en cera de nuestra comedia, se trataban de unas velas grandes y gruesas con forma de prisma cuadrangular, compuestas por cuatro velas largas, juntas y cubiertas de cera, por lo tanto, como da cuenta la partida tenían cuatro pabilos, y se diferenciaban de las "antorchas", recomendadas por Sabbatini, en que estas tenían las velas retorcidas (78).

Al parecer estas hachas se instalaban a los dos lados de la sala del Coliseo (79), y es muy posible que en nuestra representación fuesen colocadas de igual manera. Los otros puntos de luz de la sala a los que, como hemos visto, menciona Calderón, así como los que iluminaron el pórtico (80), debieron ser solucionados a base de "achetas" y "belas" de diferentes tipos, de las que nos dan cuenta los gastos de la comedia (81).

Según podemos comprobar en los gastos en cera para "Andrómeda y Perseo", las arañas se iluminaban con "velas de camara", tipo de vela gruesa y corta como la recomendada por Sabbatini para estos menesteres (82). Así como las denominadas "velas de bujia", que también figuran en los gastos de nuestra comedia, se utilizaban en los faroles que iluminaban el Coliseo y sus dependencias (83).

**B) EL ESCENARIO DEL COLISEO Y LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN LA REPRESENTACION DE "HADO Y DIVISA..." DE 1.680.**

**EL ESCENARIO.**

La representación de "Hado y divisa..." de 1.680, debió de gozar de uno de los montajes escénicos más asombrosos y espectaculares de los presentados en el Coliseo del Buen Retiro, bajo el reinado de los Austrias, como ya tendremos ocasión de comprobar a la hora de estudiar su escenografía.

Para saber cómo se llevó a la práctica dicho montaje, es indispensable que realicemos un estudio del escenario donde se efectuó y de la técnica teatral empleada en el mismo.

El escenario del Coliseo del Buen Retiro, incorporaba todas las maquinarias teatrales que habían desarrollado los ingenieros italianos en nuestro país para el montaje de las grandes comedias de espectáculo y que vinieron a formar parte normal y rutinaria de los entretenimientos de la Corte de los Austrias.

Se componía este escenario, de cortinas o bastidores de fondo y de un juego de bastidores en perspectiva sobre guías en el suelo accionadas por cabestrantes desde abajo, de modo que podían ser cambiados por otros a la vista del auditorio. También fue provisto de máquinas de velos y escotillones, todo dentro del acusado marco que le proporcionaba su boca de escena arquitectónica.

Además de todos los dispositivos mencionados, propios para mostrar en la escena una ilusión perspectiva, el escenario del Coliseo estaba dotado para proporcionar al auditorio una nueva perspectiva final, no de árboles y plantas representados en los bastidores, sino de los auténticos jardines del Retiro. Una puerta que poseía en el último foro, permitía incorporar a la escena los mencionados jardines como horizonte (84).

Con esta práctica teatral tomada del modelo italiano: bastidores dispuestos según las leyes de la perspectiva,

maquinaria y tramoya en un espacio cubierto con un escenario único, el teatro representado en el Coliseo, rompió con el tipo de puestas en escena frecuentadas en el corral de comedias: en un escenario múltiple, donde el espectador, la mayoría de las veces, tenía que imaginar el decorado. Y precisamente fue en su planta y escenario, donde el Coliseo se diferenció en extremo con el espacio del corral. Como muy bien dice J. Navarro de Zuñillaga, por lo demás el parentesco de la sala con los corrales estaba muy claro, así el Coliseo era una simbiosis del modelo italiano con el castellano (85).

Existe una carta de Baccio del Bianco dirigida al Duque de Toscana del 3 de Marzo de 1.656, en la que el escenógrafo define los dos tipos de representaciones teatrales que se celebraron en la Corte española durante el siglo XVII y que nos va a ayudar a saber, por su disposición, para qué género de comedia fue construido el escenario del Coliseo.

Baccio en el primer tipo de comedias, distingue dos especies, las "simples" y las "adornadas", pero ambas carentes de una escenografía con un concepto perspectivo, y que coincidían más o menos con las que se representaban en los populares corrales de comedias, eventualmente en el Alcázar y en el Palacio del Buen Retiro.

El otro género de comedias, refiere Baccio, "son con la escena pintada, mutaciones, tramoyas y con luces al uso de las más nobles y reales" (86).

Para este último género, estaba dispuesto el escenario del Coliseo. En él, abundaban las perspectivas pintadas sobre los bastidores, los vertiginosos cambios totales del teatro, el alarde de la tramoya, lo espectacular de las luces artificiales y el colorido y simbolismo del vestuario. En pocas palabras, una escenografía al modo italiano, introducida en la Corte española por el florentino Cosme Lotti, aunque ya había sido ensayada previamente por el también italiano Julio César Fontana en las Reales Fiestas de Aranjuez (87).

Este género de comedia, ya se había escenificado sobre teatros y escenarios portátiles, ubicados en patios, jardines o en lugares cubiertos como el Salón Dorado del Alcázar. Pero donde verdaderamente disfrutaron de estos espectáculos, tanto reyes como cortesanos y público en general, fue en los montados sobre el escenario que merece nuestra atención, como así lo manifestó Baccio en diferentes ocasiones a Fernando II de Toscana. Efectivamente, el escenógrafo italiano, en otra carta que escribió a su protector, fechada el 5 de Febrero de 1.655, le expresa el apasionamiento que sintieron los madrileños por un teatro en

el que se multiplicaban las mutaciones y donde el aparato y los efectos escénicos eran sorprendentes (88).

La puesta en escena a la italiana por lo tanto, se impuso en el primer escenario de la Corte por estos años, introducida en principio por Lotti y alcanzando nuevas cotas de inventiva, con su sucesor Baccio del Bianco, como han estudiado Brown y Elliott (89) y alcanzando un alto grado de sofisticación, en las realizaciones posteriores, como la que nos ocupa.

## LA TÉCNICA TEATRAL DE ORIGEN ITALIANO EN NUESTRO TEATRO DE CORTE.

La técnica teatral a la italiana, se ocupaba tanto del lugar desde donde el espectador veía la representación con un punto de vista adecuado según las leyes de la perspectiva, como del escenario y la escenografía. Teóricos de la arquitectura como Vitruvio, sugirieron que el decorado debía corresponder a la acción dramática representada en la escena, es decir, debía ser cambiante, pero sus soluciones prácticas se basaron en sistemas ya utilizados en los teatros griegos y romanos (90).

Serlio sin embargo, se anticipó en cierto modo a la escenografía que vendría después, introduciendo detrás del proscenio, una plataforma inclinada con bastidores en perspectiva. El movimiento escénico se realizaba en el proscenio sobre un tablado sin inclinación, por lo tanto el decorado en perspectiva no se integraba todavía a la escena representada, sino que quedaba a la espalda de los actores (91).

Las prácticas teatrales de los arquitectos-arqueólogos, Andrea Palladio y Daniel Bárbaro, se cifraron en colocar, en lugar de los bastidores propuestos por Serlio, una gran fachada, la "frons-scenae", tomada del teatro latino, reelaborada siguiendo los textos de Vitruvio y el análisis de las ruinas (92). Será un discípulo de Palladio, Vincenzo Scamozzi, quien incorporará a la "frons-scenae" del Teatro Olímpico de Vicenza, construido por su maestro, decorados en perspectiva y tridimensionales, realizados en madera y estuco coloreado (93)(Fig. 7).

Los edificios del escenario creado por Scamozzi aparecían ante los ojos de los espectadores como si fueran los de una ciudad, aunque estuvieron colocados sobre un plano inclinado para ayudar a la ilusión perspectiva, como mandaba Serlio. Este decorado no fue transitable, es decir, entre sus callejuelas no podían moverse los actores, así como tampoco podían salir o entrar a través de ellas, sino que el movimiento escénico se limitaba al estrecho pasillo que formaba el proscenio, con dos entradas exclusivas a un lado y a otro del mismo.

Mientras se operaban estos cambios en la parte esencial de la escenografía, el escenario, apareció uno de los teorizantes escenográficos más renombrados de la época, Nicola Sabbatini, ingeniero de profesión como tantos otros escenógrafos y maquinista, al servicio sucesivamente, del Duque de Urbino, Francisco II, después del Cardenal Gerolamo Grimaldi y del Arzobispo Honorato Visconti. Sabbatini había dado muestras de su talento escenográfico con la construcción de un teatro en su ciudad natal, Pesaro. Por esta razón, según cuenta O. Arróniz, Sabbatini influyó a los constructores de teatros contemporáneos suyos, más por sus propias obras, que por la teoría publicada muy tardíamente en 1.637, cuando ya mucho si no todo lo preconizado en su "Pratica di Fabricar Scene, E Machine Ne'Teatrici..." (Pesaro 1.637), había sido llevado al campo de las realizaciones, sobre todo en el teatro cortesano (94).

Podemos decir, que el escenario propuesto por Sabbatini en su "Pratica...", se modificaba en el desarrollo del espectáculo, gracias al apoyo de las máquinas, a diferencia de los de Serlio y Palladio de decorado fijo.

Habría que esperar a la construcción del Teatro Farnesio de Parma, para que esta puerta hasta entonces detrás de la acción dramática, pase a un primer plano, convirtiéndose en el arco proscenio, elemento escenográfico que estableció en el interior del escenario, unas nuevas leyes perspectivas (95).

Las calles simuladas entre los edificios construídos por Scamozzi en el Teatro Olímpico de Vicenza, no fueron lugares para la acción. Sin embargo, Sabbatini en sus construcciones teatrales, sí contó con dejar entre algunos de los bastidores, cierta separación o calle, lo suficientemente amplia, para la entrada y salida de los comediantes y bailarines (96).

Unas de las modificaciones más importantes que introdujo Sabbatini en su tratado, fue en el tablado del escenario. A diferencia de Serlio y Palladio, recomendaba que este fuese de una pieza y que su parte frontal tuviese una altura respecto al suelo de la sala, de seis pies (cerca de dos metros), y que además, el tablado debía tener una pendiente continua hasta el fondo del escenario, pero muy suave, de una pulgada por cada pie de profundidad.

En cuanto al espacio asignado a escenario, el tratadista no estableció unas medidas determinadas para su longitud y anchura, pero sí recomendaba que fueran lo suficientemente amplias; con la anchura conveniente para que los comediantes pudiesen moverse con soltura y la longitud indispensable para que los decorados cupiesen con holgura. Los seis pies de elevación del entarimado, estaban



calculados para que debajo del mismo, se colocaran parte de las máquinas destinadas a las mutaciones y tramoyas (97).

También aconsejaba, que detrás y a los lados del escenario, se dejase espacio suficiente para albergar las otras máquinas necesarias, de forma que quedasen ocultas a la vista del público (98).

En cuanto a la altura del escenario, **Sabbatini** no menciona ninguna medida, sólo indica que su techo debía ser fabricado con cimbras y arcos de curvas poco acentuadas, pero de materiales resistentes para poder colgar las poleas y garruchas necesarias para el funcionamiento de ciertas máquinas, como así lo vemos en dibujos conservados en la biblioteca palatina de Parma, respecto del Teatro Farnesio (99).

No sabemos cuáles eran las medidas exactas del escenario del Coliseo del Buen Retiro. El plano de **Carlier**, del que ya dimos cuenta, permite hacernos una idea de la longitud aproximada y podemos comprobar, que casi era tanta como la de la sala de espectadores (100). Además, se le podía prolongar abriendo la ventana del fondo, que se comunicaba con los jardines.

**A. Palomino** daba de profundidad al escenario del Coliseo, "62 pies" (casi unos 20 metros), pero no señalaba su altura total, sólo la de su entarimado de "5 pies", aunque sí dió la medida del desnivel del tablado hasta el segundo foro, que era de "media vara y dos dedos", así como también, la anchura del frontis: "de basa a basa... 39 pies" (101).

No poseemos datos tampoco, de la profundidad del foso de dicho escenario, pero nos imaginamos que todas las medidas de las que no tenemos noción, debieron ser comparables a las de los más modernos teatros italianos contemporáneos, como el ya citado Farnesio de Parma, con una capacidad suficiente para albergar las enormes máquinas que construyeron en un principio **Lotti** y **Baccio del Bianco** y más tarde, el escenógrafo de nuestra comedia **José Caudí**.

Según ha observado **Rodríguez G. de Ceballos**, se ignora si la "Pratica..." de **Sabbatini** fue conocida en España, o si fue manejada y consultada por nuestros escenógrafos (102). Por otra parte, **J. Navarro de Zuñillaga** apunta que la única traducción al español de un tratado italiano que incluya el diseño de escenas perspectivas, es el que realizó el arquitecto y escultor madrileño **Salvador Muñoz del "Vignola"**, pero omite la parte que **Danti** dedicó a la escenografía teatral (103).

Fuera o no utilizado el tratado de Sabbatini por nuestros escenógrafos, lo cierto es que además de ser un manual fácil de manejar y entender, en él aparecen reflejadas, como en ningún otro de su época, las experiencias que en el campo del teatro moderno habían realizado escuelas como la florentina (104), y a ella precisamente pertenecía Cosme Lotti, que a través de sus montajes, sería el encargado de transmitir a los nuestros sus experiencias escenográficas, aprendidas en dicha escuela, en la que Lanci, Bountalenti, Giulio y Alfonso Parigi, de los que fue discípulo, habían desarrollado el arte de la escenografía como en ninguna parte de Italia, en los melodramas y primeras óperas florentinas (105).

Por lo tanto, la técnica teatral utilizada en el Coliseo del Buen Retiro, fue de origen toscano, pues de ella provenía el también florentino Baccio del Bianco, llamado en 1.651 por Felipe IV para sustituir a Lotti (106). Junto a ellos, vinieron otros artistas italianos con una misma línea, tales como Antonozzi Romano y Dionisio Mantuano, que se fusionaron con nuestros pintores-escenógrafos. Estos ya habían captado con enorme rapidez la herencia de Lotti y Bianco, siendo el más significativo Francisco Rizi. Todos ellos fueron grandes artistas y dejaron testimonio de su buen hacer en las escenografías montadas en el escenario que nos ocupa, como fueron Antolinez, Arredondo, González de la Vega, Pérez Sierra, Escalante, Benavides, Valdemira de León, Fernández de Laredo, Bartolomé Pérez, Lorenzo Montero, José Caudí, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Teodoro Ardemans, Antonio Palomino, y otros (107).

Por lo expuesto, hemos de considerar al tratado de Sabbatini, como un documento de gran utilidad, que permite hacernos una idea de cómo se debieron construir los decorados en las representaciones ofrecidas en el Coliseo por estos años (108).

## LOS BASTIDORES Y LAS BAMBALINAS.

La mayoría de los capítulos de la primera parte de la "Pratica..." de Sabbatini, están dedicados a la construcción de los decorados y a enseñar cómo dibujarlos, según las leyes de la perspectiva unifocal.

Sabbatini recomendaba que el punto de fuga del conjunto de la perspectiva del decorado, se fijara, no en la "perspectiva mediana", como así denominaba al telón o bastidor de fondo, sino en la pared real del fondo del escenario, en su centro y a medio pie del suelo de la escena. En este punto debía fijarse una cuerda mediante un clavo que, manejada hacia arriba y hacia abajo, a un lado y a otro, permitía al escenógrafo situar los puntos de intersección de los planos del cono visual, gracias a los cuales se conseguía la perfecta perspectiva unifocal de los distintos componentes de los decorados.

Según indicaba el tratadista, los edificios y objetos que se representaran en los primeros bastidores, es decir los inmediatos al proscenio, se debían dibujar paralelos a este, según la tradición de Serlio, mientras que las líneas de todos los elementos representados en los bastidores intermedios, debían converger, en diagonal, hacia el mencionado punto de fuga del conjunto de la perspectiva del decorado.

El telón de fondo o "perspectiva mediana", era plano y paralelo a la pared del fondo del escenario y Sabbatini recomendaba que se colocara hacia el medio del profundo escenario, dejando detrás un espacio muy desahogado entre él y la pared trasera, no sólo para colocar eventualmente algunas máquinas, sino porque dicho telón era practicable, podía abrirse y enrollarse, por lo que este espacio permitía albergar tantos telones como perspectivas medianas se utilizaran en la representación. Por esta razón, recomendaba situar el punto de fuga del conjunto de la perspectiva del decorado, en la pared trasera del muro real del escenario (109).

A. Palomino, considera la disposición y delineación de los teatros como "un empeño de suma dificultad" y lo fundamenta en lo complicado que resulta "hacer una

perspectiva que parezca pintada en un lienzo solo, estando disipada en muchos colocados a diferentes distancias". Otra de las dificultades que acusa en estos menesteres, es la unión de las bambalinas colocadas en lo alto del teatro, con lo representado en los bastidores en situación más baja, ya que debido a los diferentes cambios de los decorados, el efecto perspectivo puede sufrir ciertas distorsiones, no aconsejables en una escenografía basada en este sistema ilusorio (110).

El método utilizado por Palomino para la colocación de los bastidores sobre la planta del escenario, está francamente influenciado por la disposición que de los mismos hizo Andrea Pozzo (111). Nuestro tratadista, coloca todos los bastidores paralelos a la línea del plano, es decir al proscenio. Para colocar los bastidores laterales, recomienda en primer lugar, situar el más cercano a los espectadores a una distancia de 7 pies entre el mismo y el frente del teatro, para poder transitar los actores. Una vez situado el primer bastidor y para colocar los restantes, manda que se "tiren" dos líneas, una a cada extremo de la base del mismo, hacia el "punto principal de la perspectiva o centro del teatro", y dentro del triángulo descrito por ellas, se colocarán los restantes, siguiendo su degradación de altura y proporción. Semejante operación habrá de realizarse en el otro lateral del escenario para colocar la correspondiente pareja de los bastidores ya situados (112) (Fig. 6).

Similar colocación de los bastidores laterales, encontramos en la planta del Coliseo de Carlier de 1.712, paralelos al frente del escenario y también colocados sobre el triángulo formado por las líneas que convergen en el punto de fuga de la perspectiva escénica (113). Lo cual nos hace suponer, que los bastidores laterales en el escenario del Coliseo del Buen Retiro, se debieron colocar en igual situación (Fig. 2).

Palomino, también nos da cuenta del tamaño del primer bastidor utilizado en el Coliseo que, medía de "alto...veinticinco pies" y de "ancho cuatro pies, por estar cerca del frontis". Como hemos acusado, el tamaño de los siguientes, a medida que se acercaban al foro, era inferior, así como también nos informa de la separación entre ambas parejas (114).

Sabbatini, al igual que Palomino, presta una especial atención en el dibujo y el colorido de los bastidores, tanto de los laterales como en el que figuraba en el foro. Sabbatini, da las instrucciones necesarias para poder representar en estos, según las leyes de la perspectiva, logias y corredores, balcones y galerías en saledizo, tejados y chimeneas en relieve, calles y plazas, cielos y

nubes; todo para producir en el ojo del espectador, una ilusión que le remitiera a la realidad. Palomino recomendaba dibujar de antemano el primer bastidor, y después de dibujado, acomodar los demás, cuidando de que sus "líneas concurrentes" coincidieran en el punto medio de la perspectiva (115).

Entre las bambalinas, Palomino distingue dos tipos, las de "celaje" y las de "bóveda o techo". Las primeras como es natural, para decorados de paisaje abierto, y las otras, para mutaciones cerradas. Para ambos casos, recomienda que se hagan sueltas, de lienzo, y a la hora de colocarlas, se claven sobre un listón de la parte más alta de las parejas de bastidores, comenzando su colocación por la más baja, es decir, la más cercana al foro y con relación a ésta, situar las restantes. Las de "celaje", aconseja que se pinten "con algunos lampazos azules en la parte superior; y en la inferior en algunas nubes que se puedan recortar". Mientras que en las de "bóveda", advierte que al proceder a su trazado se tenga sumo cuidado en que su dibujo ensamble con lo representado en los bastidores laterales y que sus "líneas concurrentes", converjan en el mismo punto que estos, es decir, en el punto de fuga de la perspectiva escénica. Una vez trazadas las bambalinas, propone que se pinten, bien en el suelo o estirándolas sobre alguna pared (116) (Fig. 6).

Ambos tipos de bambalinas se utilizaron en los diferentes teatros de nuestra comedia. Entre ellas, según nos da cuenta una partida de los gastos de su representación, se utilizaron algunas "bambalinas viejas" traídas del Alcázar (117).

En cuanto a la pintura de escenarios, Sabbatini dispone que una vez imprimados los diferentes bastidores con una capa de cola, se comience a pintarlos, poniendo sumo cuidado en colorear todos los asuntos representados en los mismos, siguiendo las normas perspectivas con que previamente fueron dibujados. Los motivos representados en los primeros bastidores, recomienda el escenógrafo, que se pinten en colores oscuros y más claros según se acercan al foro. Una misma degradación del color igualmente aconseja a la hora de pintar las bambalinas (118). También, insiste en utilizar un buen aglutinante que haga miscible el pigmento, de manera que no se tenga que utilizar mucha agua a la hora de mezclar el color, para evitar que una vez seca la pintura de la decoración, se descascarille (119).

La técnica recomendada por Palomino, fue la habitual para este tipo de decoraciones y coincide, en cierto modo, con la recomendada por Sabbatini. La tela debía ser previamente clavada al correspondiente bastidor, y tanto esta, como la de las bambalinas, se imprimaba con la ayuda

de una brocha, por lo menos con una mano de yeso y "cernada" (aparejo de ceniza y cola, que daba al soporte un tono grisáceo). Una vez seca esta imprimación, se realizaba el trazado de los mismos, su dibujo se repasaba con tinta, después se pintaba directamente con una técnica pictórica al agua, la del temple (120).

Los gastos de la comedia de "Hado y divisa...", nos dan cuenta del "Lienço que se a sacado para los bastidores, foros y bambalinas y cortinas", que ascendió a un total de 2.060 varas, entre lienzo "guingao", "angosto", "angulema", "lienço del Imperio" y "bocadillo fino", que costaron 16.814 reales, y "millares de tachuelas del número 12", lo que nos confirma que los bastidores laterales y el de foro, fueron clavados de tela, y sobre este soporte convenientemente imprimado, se realizaron las correspondientes decoraciones, (121).

Rizi creó escuela en el Coliseo como "pintor de paramentos", denominación que en tono despectivo daban algunos artistas de la Corte a sus colegas, por otra parte excelsos artistas también, que se ocupaban de pintar las decoraciones para el primer escenario de la misma (122). Entre los numerosos discípulos que ayudaron y colaboraron con Rizi, figuraba Juan Fernández de Laredo, que más tarde se encargaría de pintar ciertos bastidores de las mutaciones de la comedia que merece nuestra atención, como estudiaremos más adelante (123).

## LAS MUTACIONES Y TRAMOYAS.

Uno de los atractivos más apasionantes que podía ofrecer, gracias a su maquinaria, el escenario del Coliseo, era el sorprender a sus espectadores con un deslumbrante decorado, que por necesidades de la acción dramática de la obra, era cambiado totalmente por otro con vertiginosa rapidez.

La compleja maquinaria teatral que poseía nuestro escenario, dió origen y sentido a esta nueva fórmula de teatro denominada "comedia de tramoya", es decir, de gran espectáculo. Alonso Núñez de Castro, que escribió a mediados de este siglo, explicó cuál era el atractivo de este género teatral: "En las comedias de tramoyas, que han admirado a la corte, el objeto más delicioso a la vista han sido las mudanças totales del Teatro, ya proponiendo un Palacio a los ojos, ya un Jardín, ya un Bosque, ya un Rio picando con arrebatado curso sus corrientes, ya un mar inquieto en borrascas, ya sosegado en suspensa calma." (124).

Cuestiones que ya Alberti y Vitruvio habían pergeñado, dotando al teatro de una división canónica con tres tipos de escenas: la cómica, la trágica y la satírica. Más tarde Serlio se encargaría de describirlas con minuciosidad, tanto literaria como gráficamente (125) (Fig. 7, 8 y 9).

Los componentes visuales que proponía Serlio para la escena cómica, constaban de un escenario urbano en el que figuraban las casas de personajes privados, ciudadanos de la burguesía y de las clases populares. La escena trágica, estaba formada por un conjunto de casas pertenecientes a grandes personajes de la nobleza. Finalmente, la escena satírica la situaba en una selva agreste, rodeada de cabañas rústicas y adornada con árboles, flores y fuentes.

Aunque hemos de considerar, que los tres prototipos escénicos serlianos, puros o camuflados, nunca dejaron de ser parte esencial de las representaciones teatrales de nuestro teatro cortesano, es decir, los teatros de "calle", "palacio" y "selva-jardín", respectivamente, estuvieron presentes en todas las puestas en escena del tipo de teatro que intentamos reconstruir (126).

Pero esta tipología de teatros distintos, con el tiempo se duplicaría, hasta tal punto que la maquinaria del Coliseo permitió a nuestros escenógrafos presentar en el transcurso de una comedia, seis escenarios distintos. Según apunta Ch. Aubrun, estos fueron los "seis lugares consagrados" por nuestros comediógrafos en este género de teatro, y añade, que cada uno de ellos poseyó un decorado distinto con su correspondiente significado alegórico: el palacio con sus balaustradas, sus galerías, sus espejos y su abundante iluminación, fue el lugar del héroe o semidiós que gobernaba el mundo: el rey o el príncipe; la selva o bosque, representaba el laberinto mental en el que extraviábamos nuestras decisiones y nuestros yerros; el cielo con sus dioses siderales, sólidamente sujetos a nubes deslizantes, fue considerado el lugar donde está inscrito nuestro destino; el jardín con sus termas, sus estanques, sus surtidores, sus macizos floridos trazados a cordel, representaba el cultivo y el lugar de nuestros placeres; el mar con el movimiento de las olas y las grandes naves sacudidas por la tempestad, pretendía ofrecer la imagen de nuestras tribulaciones y nuestra navegación a través de los escollos, la tempestad y la bonanza; el infierno con sus llamas y transformaciones mágicas, representaba los impulsos del ser instintivo (127).

Podemos decir, que todos los decorados teatrales a que hace referencia Aubrun, se dan cita en la comedia de "Hado y divisa...", como tendremos ocasión de comprobar al estudiar su escenografía. Pero hemos de considerar, que el ingenio derrochado en maquinaria y en la diversidad de mutaciones, ya que se ejecutaron diez "mudanzas" totales del teatro, hizo que nuestra representación se valiera también de otros teatros o que cogiera de estos ciertos efectos para adaptarlos a la acción dramática de la obra, pues como opina O. Arróniz, nos encontramos ante una puesta en escena de 1.680, cuando nuestro teatro cortesano se había ido enriqueciendo progresivamente con las experiencias transmitidas por escenógrafos anteriores a Caudí, ya citados (128).

Como documento gráfico de la diversidad de mutaciones en nuestro teatro cortesano, contamos con la serie de dibujos de Baccio del Bianco, ejecutados posteriormente a la representación de "Andrómeda y Perseo" de Calderón (1.653), como testimonio para enviar a la Corte de Viena, que se compone de un total de once dibujos, por lo que si excluimos la cortina y un detalle de uno de los decorados, suponen nueve mutaciones (129). También en las acuarelas de Herrera el Mozo, pertenecientes a una representación en 1.672, de "Los celos hacen estrellas", de J. Vélez de Guevara, realizadas al parecer para un mismo cometido que la anterior, podemos contemplar cinco teatros diferentes, lo que supuso otras tantas mudanzas de la escena (130). Los



dibujos José Gomar y Bautista Bayuca, para la escenificación de la obra calderoniana "La fiera, el rayo y la piedra", representada en Valencia en 1.690 (131), son un total de veinticinco y aunque no todos presentan cambios definitivos de decorado, sino que a veces son parciales o con aparición de nuevos personajes dentro de una misma escena, a veces sobre tramoyas, sí nos ofrecen una muestra de la avidez por estas fechas de ofrecer al auditorio, un escenario cambiante, además de darnos cuenta de otra representación donde se utilizaron seis escenarios distintos y que se corresponden con los seis "lugares consagrados" que refiere Aubrun, como tipología habitual en el decorado de estas comedias de tramoya del teatro calderoniano.

Otro factor muy importante en este tipo de escenografía, era la pasmosa rapidez con que se efectuaban los cambios de decorado, realizados todos con la cortina subida a la vista del público, según era la costumbre (132). El cambio rápido de decorados formó parte esencial de este tipo de escenografía desde sus comienzos y se convirtió en la piedra de toque para calibrar la habilidad y virtuosismo de un escenógrafo. El público no se mostraba nunca cansado de estos cambios escénicos, es más, no quedaba satisfecho si en el curso de una representación en el Coliseo, no se realizaba un abundante número de mutaciones.

La segunda parte de la "Pratica..." de Sabbatini, estudia la forma de realizar estas mutaciones o cambios rápidos de decorados y también propone varios procedimientos, rayanos en la ingenuidad, para distraer la atención del público mientras se efectuaban los mismos: como el dar un toque de trompeta agudo e improvisado o la simulación de una riña entre los espectadores, concertada de antemano. De los tres modos que indica el tratadista para el cambio de los decorados, quizás sea el tercero el que más se adapte a la escenografía de nuestra comedia, aunque hemos de considerar que por las fechas de su estreno, el escenario del Coliseo debió de poseer en su foso, una maquinaria más compleja que la propuesta por Sabbatini para realizar estos cambios.

Sabbatini aconsejaba, que cuando se procediese al cambio de una escena por otra, habría que tener preparados de antemano los nuevos bastidores con sus respectivas decoraciones laterales a un lado del escenario, fuera de la vista del público, y una vez dada la señal, se harían deslizar estos delante de los de la escena anterior, a través de unos raíles o deslizadores enjabonados practicados en el suelo y en el techo del escenario, e indicaba además, que unos hombres apostados a los lados de la escena, fueran los encargados de hacer deslizar en el momento oportuno, los bastidores por dichos raíles (133).

Es de suponer, que en las fechas de la representación que nos ocupa, este "arrastre" de los bastidores para su cambio, al que alude el tratadista, no fuese manual, sino mecánico, tal como lo habían practicado Guitti, Aleotti y Torelli (134), es decir, por debajo de la tarima del escenario mediante cabrestantes que dirigían simultáneamente unos transportines, dotados con ruedas, donde apoyaban los bastidores (135). De esta manera, se podían accionar a la vez hasta más de seis parejas de ellos. Como las utilizadas en las mutaciones de la comedia que merece nuestra atención y que tendremos ocasión de estudiar más adelante.

Como hemos apuntado, las mudanzas de los teatros eran totales, por lo tanto no afectaban solo a los bastidores laterales y bambalinas, sino que de igual manera, el telón o bastidor de fondo, donde se encontraba la perspectiva mediana, también era sustituido por otro.

Sabbatini, proponía cuatro formas para cambiarle. Una de ellas era dividirlo en dos partes, es decir en dos bastidores, que a manera de puertas que se hacían deslizar por raíles practicados para tal efecto sobre el entarimado, bien a mano o mecánicamente, se abrían dejando ver un nuevo telón de fondo pintado. Pero lo más corriente, era que la "perspectiva mediana" se izase, como igualmente se hacía con la cortina que cubría el pórtico, enrollándola en un cilindro pendiente del techo. Dada la profundidad del escenario, podían colgarse holgadamente de él, hasta tres o cuatro de estos cilindros, correspondientes a tantas otras mutaciones (136).

Según Shergold, los dibujos de Gomar y Bayuca para "La fiera, el rayo y la piedra", ya citados, están realizados "en la conocida perspectiva rígida de los teatros europeos de corte del siglo XVII" (137). Estamos de acuerdo con este autor y precisamente esta rigidez perspectiva, nos permite observar con más claridad la colocación sobre el escenario de las parejas de bastidores laterales, en este caso cuatro, el bastidor de foro, situado en el punto medio de la perspectiva, según ordenaban todos los tratadistas y las bambalinas, tanto de bóveda como de techo, ensamblando perfectamente con los correspondientes bastidores y convirgiendo todas las líneas de fuga en el punto medio, como hemos visto que recomendaba Palomino. En cambio, en los dibujos de Baccio del Bianco y en las acuarelas de Herrera el Mozo, ya citados, aunque realizados con más sabiduría y técnica pictórica, son más difíciles de percibir los elementos escenográficos a que hemos hecho referencia, pues se hallan sus contornos fundidos con los planos intermedios y últimos, en realidad las pretensiones de estos artistas, fue la de ofrecer una representación pictórica de la correspondiente escena, más que un boceto escenográfico de las mismas (138).

Tanto los mencionados dibujos escenográficos, como sus textos, según apunta Shergold, nos demuestran igualmente, que los personajes se movían libremente por el escenario, entre los bastidores, y que incluso salían de las puertas que había en el telón de foro. Lo que denota el sumo cuidado que debieron poner nuestros escenógrafos a la hora de diseñar y pintar las diferentes escenas, ya que el efecto de la perspectiva, podía estropearse o distorsionarse si los personajes se acercaban demasiado a los bastidores del fondo (139). Por esta razón, es de suponer, que el movimiento escénico, así como las salidas y entradas de los actores, se centrara principalmente en el proscenio y entre las primeras parejas de bastidores laterales más cercanas al mismo. Como así lo observamos en la mayoría de las escenas de "La fiera, el rayo y la piedra".

Podemos deducir por lo estudiado, que el escenario del Coliseo estaba dotado de una compleja maquinaria teatral, con sus tornos debajo del tablado del escenario que controlaban el cambio de los bastidores laterales, tirando un juego fuera del escenario y al mismo tiempo introduciendo otro juego distinto y que como veremos al tratar de la escenografía de la comedia que merece nuestra atención, se utilizaron seis pares de bastidores laterales más el de foro, y en algunos cambios, también se echó mano de los situados en el denominado por Palomino "segundo foro" (140), como podemos ver en la planta que del escenario del Coliseo nos ofrece Carlier, bien para mostrar ciertas visiones o porque la mutación requería más profundidad de escenario, aunque para esta representación no se abrió la puerta del último respaldo del escenario, que como hemos visto, dejaba ver los propios jardines del Retiro.

Las cuentas de los gastos de nuestra comedia, enumeran los nombres y el pago efectuado a 69 hombres "que se an ocupado en los tornos" y de los 36 que trabajaron "en l o s bastidores" (141).

Shergold y Varey, comparan esta partida de "Hado y divisa...", con la correspondiente a una representación de "La púrpura de la rosa", ofrecida en el Salón Dorado del Alcázar en el mismo año, 1.680, el día 18 de Enero, en la que se incluyen pagos de "diez ombres que corrieron los bastidores y cuydaron de las luces", y de "dos mozos que asistieron a tirar los tornos en la comedia", la diferencia abismal de necesidad de personal de un teatro a otro, fue debida como apuntan estos autores, a que el escenario del Alcázar se trataba de un teatro portátil y su tablado se alzaba poco del suelo, imposibilitando así el uso de tornos debajo del escenario (142). En cambio, el teatro del Coliseo, debido a su elaborada maquinaria, estaba capacitado para ofrecer espectáculos más complicados.

Y aunque tanto la construcción del Coliseo del Buen Retiro, como la renovación del "Salón Dorado" del Alcázar, abrieron una nueva época en los entretenimientos palaciegos, donde verdaderamente la arquitectura teatral alcanzó un alto grado de perfección, fue en el escenario del Coliseo, en el que se pudieron hacer reales "...las mutaciones que idearon los poetas, diseñaron los artistas y ejecutaron los carpinteros y los pintores" (143).

Las tramoyas creadas por Mantuano y Caudí para nuestro teatro cortesano, según apunta Shergold, parece que fueron muy parecidas a las de épocas anteriores. Unas se movían de arriba a abajo, y otras de un lado a otro; había afición por los dragones, monstruos y pájaros que movían las alas cuando volaban. Su movimiento, así como para los cambios de escenas, era controlado por medio de silbatos (144).

La construcción de las tramoyas y demás elementos escenográficos que intervinieron en nuestra comedia, aparecen también reflejados en las partidas de los gastos efectuados para su representación, en el pago de carros que llevaban la madera, y en las partidas tocantes a "maromillas", "garruchas", "tablas", "cuerdas", "cartones" de diferentes tipos, "papel de estraça y harina", "ylo de bramante", "alambres", "goznes", "tachuelas" de diversos tipos, "maromas", "bilortas para bambalinas y cortina", "belillo de plata para el rio de la comedia", "jabon" para untar las tramoyas y bastidores, "algodon", "ruedas", "ruedas de aros", etc... (145).

Del resto de la maquinaria del escenario del Coliseo, como fueron las máquinas de vuelos, escotillones, y demás elementos que aquí solo hemos mencionado, así como de las tramoyas, hablaremos más detenidamente al tratar de la escenografía de la representación de "Hado y divisa...", ya que a lo largo de sus diversas mutaciones, nos veremos obligados a estudiarlas, la fiesta cuya escenografía tratamos de reconstruir, fue creada pensando en poner en función, haciendo alarde de ello, todos los elementos técnicos para los que estaba dotado el primer escenario de la Corte.

## LAS LUCES DEL ESCENARIO.

En cuanto a la iluminación de decorados y demás efectos en el escenario del Coliseo, hemos de recordar lo dicho anteriormente respecto a la iluminación de la sala, es decir, que nuestro teatro cortesano encontró a partir de 1.622 en la luz artificial, uno de sus caracteres más distintivos, siendo esta prodigada con una largueza superior a las necesidades de la escena, ostentación explicable por el deseo de hacer muestra de grandeza.

Según apunta O. Arróniz, nuestro teatro cortesano, desde la segunda mitad del siglo XVII, para iluminar el escenario lo hizo por medio de linternas con lamparillas de aceite (146). Como así lo acusó Madame d'Aulnoy en una representación a la que asistió, hacia 1.680, en el Coliseo de "El Imperio de Alcina", zarzuela de J.B. Diamante, de la que nos dice la autora: "...el sol estaba brillante por medio de una docena de linternas de papel aceitado, en cada una de las cuales había una lámpara." (147).

Por lo cual, no es aventurado pensar que parte del escenario en nuestra representación, se iluminase con semejante procedimiento, dado que ambas funciones se celebraron en el mismo año y escenario.

Otras partidas de los gastos de cera de nuestra comedia, nos confirman el uso de este sistema para la iluminación del escenario y nos dan cuenta de cómo se realizaron. Por ejemplo, existe un pago efectuado al latonero de "1.790 reales de 200 cajoncillos para luces de azeyte, a 5 reales, de adereçar 100...", y otro pago "De algodón para torcidas de las luces", y otro de las "arrobas de aceyte" consumidas (148).

Sistema, que en cierto modo, coincide con el recomendado por Sabbatini para la construcción de las lámparas de aceite, según el tratadista, estas se debían componer de un vaso de hierro estañado, que era la propia lámpara, y otro fijado debajo de este, de modo que el aceite si llegara a desparramarse, no cayera sobre los actores o los decorados; función que en nuestra representación, como podemos observar, debieron efectuar los "cajoncillos" de latón. Este conjunto lumínico, como apunta Sabbatini, debía

ir coronado por un gancho de hierro, para poderse colgar en el lugar conveniente (149).

Un pago efectuado al cerero "...por 625 morteretes que pesaron 232 libras...", y otro peón de munición por "...56 docenas de vidrios..." para los mismos, nos informan de otros puntos de luz en el escenario (150). Según el "Diccionario de Autoridades...", se llamaba "morterete" a una pieza de cera hecha en forma de vaso con su mecha, que se solía usar para iluminar los altares o los "theatros de perspectiva", y se colocaban dentro de un vidrio con agua (151). Ambos datos, por su correspondencia, nos permiten reconstruir otro tipo de iluminación utilizada también en el escenario del Coliseo en la representación que nos ocupa.

Las partidas en cera de los gastos de otras representaciones, nos confirman el uso de "achas" para iluminar foros, bastidores y tramoyas (152), por lo cual no es de extrañar que se utilizaran estos elementos, de los que ya dimos cuenta, para iluminar los mismos en nuestra representación (153).

En cuanto a la distribución de estos puntos de luz en la escena, así como para saber cómo se realizaba su encendido y apagado, hemos de consultar de nuevo a los tratadistas de la época.

Para Serlio, la iluminación debía hacerse mediante candiles y candelabros de antorchas colgados por encima de la escena, en el centro o punto medio del escenario. Se debían alimentar con aceite y para dar mayor brillantez a la luz, aconsejaba añadir un trozo de alcanfor, que a la vez perfumaba el ambiente. Esta iluminación era la principal y para dar una sensación de mayor realismo al decorado, Serlio mandaba colocar luces secundarias salteadas detrás de las galerías, balcones y ventanas de los edificios (154).

Sabbatini, a diferencia de Serlio, recomendaba que la luz para iluminar la escena, debía de provenir de los lados del escenario, "pues así todo el decorado se mostrará mejor y presentará las luces y las sombras justamente repartidas". Con este fin, el escenógrafo aconsejaba colocar postes en agujeros hechos exprpofeso en el tablado del escenario, entre bastidores, de manera que no fueran vistos por los espectadores; dichos postes deberían estar sujetos sólidamente con escayola al tablado, y en sus extremos superiores, debían fijarse con fuertes tirantes, empotrados en el muro del escenario; sobre estos postes se podían colocar el número de lámparas o hachones que fueran convenientes. Por lo tanto, es de suponer que en nuestra representación se iluminasen las diferentes mutaciones de semejante manera, y que las distintas fuentes de luz, estudiadas, fuesen colocadas entre bastidores y fijadas

firmermente para evitar, como también advierte Sabbatini, "posibles sacudidas dadas al tablado por las danzas y los saltos", y que debido a dicha instalación no entorpecían tampoco, ni al cambio de los decorados, ni a la salida y entrada de personas (155).

Para el encendido de las luces, tanto de la sala como del escenario, Sabbatini aconseja que se realice con gran rapidez, y así evitar la ansiedad en los espectadores. Para ello, considera el método más efectivo, la colocación de dos hombres debajo de cada araña y provistos cada uno de una caña lo suficientemente larga para alcanzar la cima de las antorchas. Una de estas cañas, irá provista de una candela o "cerilla" (156), que sirva de encendedor, mientras que la otra de una esponja bañada en agua para que en el caso de que una antorcha se derrita y arda de un lado más que de otro, poder apagarla, con el fin de que nadie sufra las consecuencias. En cuanto a las luces del escenario, el tratadista opina, que su encendido no ofrece ninguna dificultad por encontrarse muy próximas y contar con el suficiente personal dentro del escenario, pero lo que sí aconseja, es el tener al alcance de la mano, tanto en lo alto del escenario, como abajo, cántaros o vasos con agua para usarla en caso de necesidad (157).

Uno de los efectos más impactantes que se ofrecieron en la representación de "Hado y divisa...", fue el apagarse inesperadamente todas las luces de la escena, también Sabbatini para realizar estos apagones da las correspondientes instrucciones en su "Pratica..." que nosotros transcribimos en el capítulo dedicado a la escenografía de la Jornada I de nuestra comedia (158).

## CONCLUSIONES.

Aunque la sala del Coliseo adoptó ciertas peculiaridades del corral de comedias, en algunos elementos de su arquitectura y ambiente del público, hemos de deducir que el teatro del Coliseo se diferenció del espacio del corral por los adelantos técnicos elaborados en su escenario, dependientes de las leyes perspectivas introducidas en nuestras representaciones cortesanas por los escenógrafos italianos. Innovaciones teatrales, que transformaron al espacio escénico múltiple, propio del corral, en un espacio perspectivo único, entrando así, la escena española, en el teatro europeo.

Los montajes escénicos de nuestro teatro palaciego obedecieron a un entorno que se compuso de un espacio totalmente cubierto e iluminado artificialmente, un tablado aislado de la sala por un arco de embocadura, cerrado al iniciarse el espectáculo por una cortina, y detrás de ésta un decorado móvil, compuesto de bambalinas y bastidores organizados en perspectiva. Elementos todos ellos, que posteriormente, recogerá y adoptará el teatro moderno.

Por primera vez en la historia del diseño teatral y gracias a la nueva disposición del escenario, el ojo del espectador coincide con el punto de vista escénico, situado en la línea de horizonte del foro. Si bien, como este punto es único, el único ojo que coincidía con él, era el del Rey.

Otro punto a destacar en este tipo de escenografía fue la sorprendente rapidez con que se efectuaban, gracias a su compleja maquinaria, los cambios totales del decorado. Cuestión que además de entusiasmar a nuestros espectadores de esos años, procuraba al autor distintos escenarios, de acuerdo con la acción dramática de la obra y que fue a su vez la causante de la evolución que se operó en nuestro teatro de mediados del siglo XVII, dando origen y auge a las denominadas "comedias de tramoya".

Y a este nuevo género, en el que se dieron cita las puestas en escena vestidas del mayor aparato, las sorprendentes mutaciones y las espectaculares tramoyas, dedicó Calderón la mitad de su producción literaria y en él pudo dar muestras de su particular ingenio inventivo. Por



esta razón, hemos de considerar al espacio escénico del Coliseo del Buen Retiro como el laboratorio donde nuestro autor encontró la nueva fórmula, con la que elaboró y adornó sus creaciones teatrales de sus últimos años.

Dentro de este concepto escenográfico hemos de situar la representación de la comedia que nos ocupa, por lo tanto sería erróneo tratar de realizar una reconstrucción de la puesta en escena de "Hado y divisa...", de 1.680, si no va acompañada de una escenografía idónea, y para que esta se pueda efectuar, es indispensable contar con un escenario que posea los resortes apuntados, como los tuvo el espacio escénico del Coliseo del Buen Retiro, lugar para el que Calderón concibió dicha comedia.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

- 1.- COTARELO Y MORI, EMILIO. "Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca". Cap. XIII. La última comedia de Calderón: su estreno. Págs. 341-344.
- 2.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro 1.982. Pág. 115.

Según Shergold, esta versión del tema de "Romeo y Julieta" fué escrita expresamente por Rojas Zorrilla para esta ocasión.

SHERGOLD, N.D. "A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century". Oxford 1.967. Págs. 298-299.

Aunque como dicen Brown y Elliott, la obra de Rojas Zorrilla no requería para su montaje de una especial maquinaria escénica, como la que poseía ya, por las fechas de su inauguración, el Coliseo.

BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. "Un palacio para el Rey". Alianza Forma. Madrid 1.981. Págs. 216-217.

- 3.- ALONSO CARBONELL se encargó de la redecoración del Salón Dorado, allá por 1.640. Bib. Nac. Ms. 8177, fols. 17-18.
- 4.- También se habilitaron para el espectáculo, otros sitios del Buen Retiro, como fueron el Salón Grande, el Patinejo, el Saloncillo, el Saloncete y los Cuartos del Príncipe, del Rey y de la Reina. Los documentos transcritos por Shergold y Varey pertenecientes al Legajo 666 del Archivo de Palacio, traen referencias sobre actuaciones en estos lugares.

SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London. Madrid 1.982. Pág. 16.

Para un estudio de los teatros regios de los reinados de Felipe IV y Carlos II, véase **SHERGOLD**, N.D. Op. Cit. (1967). Caps. 10-12.

Del "Saloncillo" del Buen Retiro nos dice **Ma Luisa Caturla**, que sirvió de teatro, incluso antes de edificarse el Coliseo. Y para hacernos una idea de los montajes en estos espacios habilitados como escenarios, baste el transcribir una cita que hace esta autora acerca de un pago efectuado, en 1.636, a Juan Garnelo entallador, "a buena cuenta de lo que montase el tablado portátil que hacia para el Saloncillo donde se representan las comedias en la casa Rl de Buen Retiro". Para este Saloncillo, que se hallaba contiguo al "Salón Grande", pintó **Juan Bautista Sánchez** cinco bastidores de arquitectura para "Casa con dos puertas" que se puso allí el día de la Ascensión de 1.635.

**CATURLA, Ma LUISA**. "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Revista de Occidente. Madrid 1.947. Pág. 34.

- 5.- Véase en la 2ª Parte, Capítulo IV. "El motivo de jardín".  
Donde damos cuenta de la participación e incorporación de los jardines del Buen Retiro en los montajes escenográficos de estos años, y de la puesta en escena en medio del estanque del Retiro, que se debió a Lotti, de la obra de Calderón "El mayor encanto Amor" (1.639).
- 6.- Consúltase lo que dicen sobre este Palacio **BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** Op. Cit. Págs. 59, 71, 238, 240, 241, 242, 248, 249 y 250 y figuras 30, 31, 50 y 51.  
Y sobre los arquitectos **Crescenci y Carbonell**. Ibidem. Supra. Págs. 46, 47, 90, 102, 144 y 281 n. 22 y 63, 90 y 94, respectivamente.
- 7.- Véase la mencionada planta de Carlier que reproducen Ibidem. Supra. Fig. 55. Pág. 114.
- 8.- Sobre el modelo de teatro a la italiana, véase lo que dice: **ARRONIZ, OTHON**. "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid 1.977. Capítulo III: "El modelo italiano". Págs. 115 y ss. y "La Olivera y G. B. Aleotti". Págs. 124 y ss.  
Y sobre el Teatro Farnese: **ADORNI, B.** "L'architettura Farnesiana a Parma". Parma 1.974.  
**R. CIANCARELLI**. "Il proietto di una festa barocca, alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)". Roma 1.987.
- 9.- **BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** Op. Cit. Pág. 217.

- 10.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 11.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Pág. 329.
- 12.- BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. Ibidem. Supra.
- 13.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 14.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. "Del Corral al Coliseo". El Teatro en Madrid (1583-1925). Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. Madrid 1.983. Pág. 21.
- 15.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 16.- Véase lo que decimos al respecto en el presente Capítulo. "El punto de vista real".
- 17.- MURET, JEAN. "Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667 par Muret...", publicadas por Morel Fatio. París A. Picard. 1.879. Pág. 726.
- 18.- "Viaje de COSME III por España y Portugal" (1668-1669). ed. y notas por A. Mariutti de Sánchez Rivero. Madrid. Fototipia Hauser y Menet, S.A. Pág. 30.
- 19.- DIEZ BORQUE, JOSE MA. "La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros". Ed. Del Serbal. Barcelona. 1.990. Introducción. Págs. 24-25.  
Según este autor, dentro del tipo de prosa testimonial que no suele destacar por sus valores literarios, sobresale la de la señora D'Aulnoy, pues no en vano ejercitó su pluma en diversos géneros literarios: novela larga y corta y especialmente en el cuento de hadas. Se trata de una "profesional de la pluma" que quizás fue también corresponsal en España de la "Gazette de París".
- 20.- D'AULNOY, MADAME. "Relation du voyage d'Espagne..." Ed. en castellano: Madrid, tipografía de M. G. Hernández 1.891. Pág. 1037.  
A pesar de las muchas objeciones que el Duque de Maura y González-Amezúa, ponen a lo escrito por Madame d'Aulnoy en su supuesto viaje por España, llegan a la conclusión que "Mme. d'Aunloy vino positivamente a España y residió en Madrid durante veintitantos meses consecutivos. Superficial e inquieta, no miraba todo lo que veía; pero cuando se fijó, reprodujo con fotográfica fidelidad hasta los más nimios detalles. Oyó mucho más de lo que pudo ver y guardó de todo ello nota o memoria, pero no lo entendió sino a medias, y fantaseó por cuenta propia cuando hubo de transcribirlo diez años después, diciendo haberlo visto y plagiado a

diestro y siniestro (...), pero si es falso todo lo que ella aporta ni auténtico o exacto cuanto copia de los demás.

En cuanto a su descripción del Coliseo del Buen Retiro, apuntan estos autores, que es la única dependencia palaciega reposadamente contemplada en verdad por la escritora francesa.

**MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA.** "Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa D'Aulnoy. Criticado hitóricamente por ....". Calleja. Madrid. Págs. 341 y 191-193 respectivamente.

- 21.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 22.- Véase los Capítulos II y III de la 1ª Parte. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de Hado y divisa..." y "La cortina que cubría el teatro en esta representación", respectivamente.
- 23.- **SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1982) Documento "Núm. 43 1680. Gastos de la comedia Hado y divisa", Pág. 106 y ss.  
(Entre otras partidas figuran:  
"Gasto en los balcones del Coliseo 14.900 reales de dar de berde a todos los balcones y celosias, dorar el balcon del Rey nuestro Señor y el de las damas, pintar los aposentos, y para dar de verde a la caçuela, 1.300 reales mas, que juntos con los 14.900 hacen.... 16.200 Rs."
- 24.- La descripción que esta autora hizo de la sala del Coliseo perteneció, al parecer, a la de una representación a la que asistió, de "El Imperio de Alcina", zarzuela de J. Bautista Diamante, presentada en el Buen Retiro allá por 1.680.

**ARRONIZ, OTHON.** Op. Cit. Pág. 206.

**D'AULNOY, MADAME.** Op. Cit. Págs. 1.037 y ss.

García Mercadal, hace incapié acerca de que una de las causas que trajo a España a la escritora francesa, se trataba de una turbia visión relacionada, precisamente, con la boda de Carlos II y Mª Luisa de Orleáns.

**GARCIA MERCADAL, J.** "Viajes de extranjeros por España y Portugal". Tomo II. Siglo XVII. "Recopilación, traducción, prólogo y notas por...." Ed. Aguilar. Madrid 1.959. Págs. 919-920.

- 25.- **BERMUDEZ, CEAN.** "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España".

Real Academia de S. Fernando. Ed. consultada 1.965. Tomo IV. Pág. 207.

26.- Citado por NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. Op. Cit. (1982). Pág. 114.

27.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Ibidem. Supra.

28.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Fig. 6.

29.- MUÑOZ MORILLEJO, J. "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Madrid 1.923. Págs. 28-29.

Este autor nos dice que existe una libranza del 22 de Marzo de 1.649 que nos da cuenta de la decoración ejecutada por Rizi y Núñez para el Salón de Comedias del Alcázar para esta celebración. Esta libranza enumera minuciosamente todas las partes de dicha decoración, hace mención de columnas salomónicas revestidas de sarmientos y racimos de plata; de frontispicios decorados con genios, serafines, guirnalda y tarjetones; de un solio para la Infanta (que debía de ser Doña María Teresa) espléndidamente exornado. Como podemos comprobar esta descripción tiene mucho que ver con este dibujo de Rizi, aunque se feche en 1.680.

30.- Véase lo que decimos sobre este dibujo de Rizi en el Capítulo II de la Parte Primera. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de Hado y divisa..." y "Función simbólica del arco proscenio en esta representación". Y la Fig. 1 que reproduce este dibujo, ya que por la relación de su diseño con los pórticos del teatro nos ha parecido más ilustrativo que figure en este lugar.

31.- Véase la Fig. 3 del Capítulo III de la presente Parte.

Consúltese lo que dice al respecto:

TOVAR MARTIN, VIRGINIA. "Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII". Madrid 1.975. Págs. 247-249.

32.- En un principio, en el Coliseo hubo peleas y silbidos entre el público y según un "Aviso" de Pellicer, de una de las representaciones inaugurales de febrero de 1.640, se soltaron ratones vivos entre las mujeres sentadas en la "cazuela del teatro", "espectáculo más de gusto que de decencia".

PELLICER Y TOVAR, J. "Avisos históricos", en Antonio Valladares, "Seminario Erudito" 31. Madrid 1790. Pág. 139.

SHERGOLD, N.D. Op. Cit. Pág. 299.

ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Págs. 216-217.

33.- OROZCO DIAZ, E. "El teatro y la teatralidad del Barroco". Capítulo: "La vida pública y de la Corte y la Fiesta teatral". Pág. 90 y ss.

34.- DELEITO Y PIÑUELA, J. "El Rey se divierte". Alianza Editorial. Madrid 1.988. Pág. 223.

35.- PELLICER Y TOVAR, J. "Aviso de 7 de Febrero de 1.640" Citado por Deleito y Piñuela, Ibidem. Supra. Pág. 224.

36.- Así Madame d'Aulnoy, refiriéndose a la visita que catorce años después hizo al Coliseo, escribía: "Antes dejábase asistir mucha gente a estas representaciones, aun cuando el Rey las presenciara; pero esta costumbre ha cambiado y ya no entran en la sala más que los grandes señores..."  
D'AULNOY, MADAME. Op. Cit. Pág. 142.

37.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Pág. 38.

Según un "Aviso" de Barrionuevo de 1.656, las entradas del Coliseo alcanzaron altas sumas: "la entrada es a real de a 4 en plata, y el asiento lo mismo; bancos y delanteras a 3 y a 4 de a ocho, que con la gente que acude es una gran suma, de que al arrendador no le pesa nada".

BARRIONUEVO DE, JERONIMO. "Avisos...(1.654-1658)". Madrid 1.982. Vol. II. Pág. 303.

Como apunta Ma Luisa Caturla, los 75 balcones o aposentos se alquilaban a 220 reales cada uno, lo que significó un ingreso en 1.640 (3 de Diciembre) de 16.320 reales de vellón.  
CATURLA, M.L. Op. Cit. Pág. 35.

38.- MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA, A. Op. Cit. Pág. 194.

39.- MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA, A. Ibidem. Supra.

40.- MONREAL, JULIO. "Una comedia en el Buen Retiro". Ilustración Española y Americana. 1.872. Pág. 571.

41.- Consúltese PELLICER, CASIANO. "Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España". Ed. Labor. Barcelona 1.975.  
Según nos dan cuenta SHERGOLD y VAREY, todas las funciones regias se gobernaban según protocolo

estricto, codificado en las denominadas "Etiquetas de Palacio".

Para un estudio de las "Etiquetas de Palacio" desde el punto de vista de la historia del teatro, véase VAREY, J.E. "L'Auditoire du salón dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII siècle", en Dramaturgie et Société. Ed. Jean Jacquot (París 1968), I. Págs. 77-91.

Véase también, VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D. "Los celos hacen estrellas". J. Velez de Guevara. Tamesis Books Limited. Madrid 1.970. Introducción. Pág. IV. Donde estos autores transcriben una versión que se archiva en la Biblioteca Nacional de Madrid sobre la disposición del público en las representaciones de nuestro teatro cortesano durante la minoría de Carlos II: "Comedias y otras fiestas que se azen em Palacio y el lugar que a cada uno de los que tienen entrada en ella les toca".

VAREY, J.E. "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII". Anales del Instituto de Estudios Madrileños, IV. (1.969). Págs. 145-168.

En cuanto a la disposición del público en estas fiestas del Coliseo del Buen Retiro, el Documento núm. 14 del Archivo de Palacio, del año 1633, nos da cuenta de ciertas peticiones al Marqués de Santa Cruz, como "Alcayde perpetuo del Buen Retiro" por esos años, de reserva de sitios para presenciar dichas fiestas, para las criadas, mujeres de los criados, criados, caballerizos, guardajoyas, mayordomos, y oficiales mayores de la Reina.

SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. 1.982. Pág. 18 y Doc. núm 14. Pág. 49-50.

- 42.- La misión de Grammont en esta embajada, era la de pedir la mano de María Teresa de Austria para Luis XIV.

GARCIA MERCADAL, J. Op. Cit. Pág. 549.

- 43.- BERTAUT, FRANÇOIS. "Journal de Voyage d'Espagne". Revue Hispanique nº 111, Octubre 1.929. Pág. 654.

- 44.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".

- 45.- Ibidem Supra.

- 46.- Ibidem Supra.

- 47.- Véase lo que decimos sobre este modo de sentarse las damas en el Capítulo III, de la Parte Segunda. "Las prodigiosas visiones del "gabinete real" y del "salon regio".

- 48.- BERTAUT, F. Op. Cit. Pág. 654.

Según nos cuenta este autor en la referida



representación ofrecida al Mariscal Grammont, en el Retiro: "El rey durante toda la comedia, a excepción de una sola palabra que habló a la reina, no movió pie, ni mano, ni cabeza; solamente volvía los ojos algunas veces a una y otra parte y cerca de él solo había un enano."

- 49.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. (1982). Pág. 110. Nota 48.
- 50.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 51.- Ibidem Supra.
- 52.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Pág. 347. Figuras 7a y 7b.  
Pertenece a ambos grabados, según Shergold a una publicación ilustrada en la que también figura un retrato de la nueva reina, M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns. El tratado en primer lugar está catalogado en la Bibliothèque Nationale de París en la Serie "Histoire de France", Qb4. El siguiente está reproducido por L. Dubesch "Histoire générale illustrée du théâtre" (París 1.931, 3 vols.) II. 205. La lámina en la que aparece, fue publicada en Antwerp por Philibert Buttats Junior.
- 53.- Tratamos esta mutación en la I Jornada de la comedia al estudiar el "Teatro de bosque". Capítulo II de la Parte Segunda. "De cómo se operó semejante cambio".
- 54.- La persona de nuestra comedia, Arminda también apareció sobre un sitio desde donde despachó al embajador Aurelio, en su palacio de Trinacria. Consúltese el Capítulo III de la Parte Segunda. "Las prodigiosas visiones del "gabinete real" y del "salon regio"".
- 55.- AUTORIDADES. "Diccionario de....". Real Academia Española. (Felipe V, 1.732). Ed. Facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid. Pág. 122, letra S.
- 56.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Pág. 347.
- 57.- El protagonismo real en la fiesta que merece nuestra atención es evidente, como vamos a observar en los elementos compositivos que figuraron en el "portico del teatro" y "cortina". Véanse los Capítulos II y III de la Parte Primera. "Función simbólica del arco proscenio en esta representación" y "La cortina de "Hado y divisa..." como telón emblemático". Esta participación de la figura del Rey en nuestra representación, se hace patente en la escenografía de la Loa. Consúltese el Capítulo I de la Parte Segunda. "La escenografía de la

loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y también el Apéndice 5. "La divisa de Leonido y su relación con la monarquía hispana en la persona del Rey".

- 58.- Como ha demostrado el Profesor J.E. Varey en repetidas ocasiones, en esta misma situación se colocaba el monarca español para presenciar las comedias que se representaban en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid. VAREY, J.E. Op. cit. (J. Jacquot. París 1.968). Págs. 77-91; "The audience and the Play at Court Spectacles: the role of the King". Bolletín of Spanic Studies. XLI (1984). Págs. 399-406.
- 59.- NEUMEISTER, SEBASTIAN. "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989. Pag. 152.
- 60.- SABBATINI, NICOLA. "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". Marie y René Canavaggia y Louis Jouvet. Idées et Calendes. Neuchâtel 1.942. Libro I. Capítulo 34.
- 61.- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989. Pag. 49. Nota 42.
- 62.- SABBATINI, NICOLA. Op. Cit. Libro I. Capítulos 7 y 8. Pág. 8 y ss.
- 63.- PALOMINO, A. "Museo Pictórico y Escala Optica". 1.724. Ed. Aguilar. Madrid 1.947. Págs. 626-627.
- 64.- La iluminación de esta fiesta se compuso de sesenta hachas de cera montadas sobre los arcos laterales y de "unas esferas cristalinas que hacían cuatro luces", que colgaban de los mismos arcos.  
  
HURTADO DE MENDOZA, A. "Descripción del teatro, hecha por...." publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones preliminares" a las "Obras de Lope de Vega". B.A.E. 188. Pág. 247.
- 65.- ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Págs. 202-203.
- 66.- Véase en el presente Capítulo, "La sala del Coliseo del Buen Retiro".
- 67.- BERTAUT, F. Op. Cit. Pág. 654.

- 68.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 69.- Ibidem Supra.
- 70.- BARRIONUEVO DE, JERONIMO. Op. Cit. Volumen II. Pág. 300.
- 71.- Ibidem. Pág. 303.
- 72.- Ibidem. I. Pág. 330.
- 73.- D'AULNOY, MADAME. Op. Cit. Pág. 456.
- 74.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Págs. 18-19 y Documentos números 22, 25, 27, 112 y 146. Gastos sobre cera para el ensayo de "Andrómeda y Perseo". 1.653.

"Libras

50	Para dos arañas, 50 velas de camara.
100	Para las luces del Coliseo, 200 velas de camara.
192	Para los dos lados del Coliseo, 12 hachas (1).
128	Para la pieza de los pintores, la de Bacho (se refiere a Baccio del Bianco), el paso que vaja de la puerta al tablado y los guardarropas y en el foso, 8 hachas.
33	Para los atos de 66 representantes y representantas, otras tantas bujías.
96	Para la mascara que se dança en la loa, 12 hachetas.
96	Para poner en el corral del Coliseo, quatro o seis hachas, las que se quisiese, y estos se ha de dar cada vno de quatro dias, los tres de la fiesta que se hace a S.M., Consejos y Villa, y el otro ensayo.

-----  
695."

(1) Al margen derecho está escrito: "por la parte de dentro". Se debe referir a la iluminación de la parte más inmediata de la entrada a la sala, ya que a la posterior la denomina corral, es decir la platea. Y siguen las partidas de "los recibos de la cera dada por la cerería, de los quatro dias de comedia del Coliseo" (Consúltese las Págs. 58-59 de la publicación indicada en esta nota).

SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982). Doc. núm. 22. Págs. 58-59.

- 75.- **SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Págs. 18-19 y Documentos nº 22, 25, 27, 112 y 146.
- 76.- **SABBATINI, N.** Op. cit. Libro I. Cap. 38. Págs. 62 y ss.
- 77.- **SHERGOLD, N. D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Doc. 43. Pág. 120 y Doc. 47. Pág. 139.
- 78.- Ibidem. Supra. Pág. 113.
- AUTORIDADES.** Op. cit. Pág. 119. Letra H.
- 79.- Véase la Nota 74. Supra.
- 80.- El documento nº 25 del Archivo de Palacio nos da cuenta del consumo de cera para una comedia en 1.660:
- "78 belas para el frontispicio... . . . 78 Rs."
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Pág. 60.
- Consúltese, también a Sabbatini para ver como disponía las luces para iluminar el frontispicio.
- SABBATINI, N.** Op. Cit. Libro I. Capítulo 39. Pág. 66.
- 81.- **SHERGOLD, N. D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Doc. nº 43.
- 82.- Véase la Nota 74. Supra.
- 83.- **SHERGOLD, N. D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Doc. nº 94. Pág. 175.
- 84.- Como así se incorporaron los propios del Buen Retiro en la mutación de jardín de "Fieras afemina Amor" (1.675). Véase lo que decimos al respecto en la Parte Segunda, Capítulo IV, "La mutación de jardín".
- 85.- **NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.** Op. Cit. (1.982). Pág. 117.

Para Othón Arroiz, la sala del Coliseo representaba la imagen rediviva del corral castellano, trasplantada al corazón de las actividades cortesanas. Lo fundamental del dibujo de los corrales se encontraba en ella: el patio, plano y alargado en profundidad; los aposentos a los lados colocados verticalmente, unos sobre los otros (como las celosías de El Príncipe y La Cruz); en frente, "la Cazuela", y arriba, en sustitución de la "Sala de Madrid" de los corrales, el balcón semicircular de los Reyes.

ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 215.

- 86.- BACCI, MINA. "Lettere inedite di Baccio del Bianco", "Paragone", Revista di arte figurativa e letteratura, XIV-Nº 157. (3 de Marzo de 1.656. A.S.F. Mediceo, f. 5409, c. 216).(1.963). Págs. 74-77.

La diferencia entre los dos tipos de representaciones han sido perfectamente notadas y expresadas por VAREY, J.E. "Scenes, machines and teatrical experience in Seenteenth-Century Spain". Stt del XXIX. Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bolonia 1.985. V. Págs. 51-63.

- 87.- Véase la Parte Primera, Capítulo II, "La adopción del "arco proscenio" en el teatro español. Las reales fiestas de Aranjuez".

- 88.- BACCI, MINA. Ibidem. Supra. Págs. 71-72.

Transcribimos las impresiones de Baccio en dicha carta en la segunda parte, Capítulo II. Págs.

- 89.- BROWN, J. Y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Págs. 217-218.

- 90.- Vitruvio dió una solución muy relativa para los cambios de decorado: las máquinas triangulares giratorias, ya usadas por los griegos ("periakti"), con dibujos en cada lienzo. ("De Architectura Libri Decem, V". Capítulos VII y VIII).

- 91.- SERLIO BOLOGNESE, SEBASTIANO. "I sette libri dell'Architettura" Venecia 1.584. (ed. fac.), Arnaldo Formi Editori, Vol. I, Bologna 1.978. Págs. 41-49.

Véase lo que dice al respecto ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Capítulo: "El modelo italiano". Págs. 115 y ss.

- 92.- Según O. ARRONIZ, la ornamentación arquitectónica de esta gran fachada, aun cuando tiene el gusto típicamente renacentista, ha sido copiada seguramente de ejemplos antiguos como el teatro romano de Orange (Vaucluse) del primer siglo de nuestra era.

ARRONIZ, O. Ibidem. Supra. Págs. 118-119.

- 93.- Véase lo que dice al respecto CHENEY, SHELDON. "Stage Decoration". Pág. 17.

- 94.- ARRONIZ, O. Ibidem. Supra. Pág. 122.

Como apunta Rodríguez G. de Ceballos, en la 59

"Pratica..." de Sabbatini, se encuentran reunidas las experiencias escenográficas que ya habían realizado otros maestros más creativos como Bountalenti en Florencia, Aleotti en Parma, Guitti en Roma y Torelli en Venecia.

RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Op. Cit. Pág. 44-45.

95.- Consúltese la Parte Primera, Capítulo II. "Introducción".

96.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Capítulo 10.

97.- SABBATINI, N. Ibidem. Supra. Libro I. Capítulos 1, 2 y 3.

98.- Téngase en cuenta que algunas de estas máquinas eran grandes y complicadas; de su tamaño y complejidad nos puede dar idea el hecho de que las que hizo Cosme Lotti en Madrid para las representaciones de Junio de 1.637, costasen sólo ellas la enorme suma de seis mil ducados.

DELEITO Y PIÑUELA, J. Op. Cit. Pág. 220. (Citado por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Op. Cit. Pág. 47).

99.- Consúltese: RICCI, GIULIANA. "Teatri d'Italia". Milán 1.971. Págs. 104 y ss.

Y también POLOVEDO, E. "Machine e ingegni del Teatro Farnese". Prospettiva, 19. (1.959). Págs. 49-59.

100.- Véase la Figura 2 de este Capítulo.

101.- PALOMINO, A. Op. Cit. "Medidas del Teatro del Coliseo del Buen Retiro". Pág. 627.

102.- Según apunta este autor, cuando llegaron a nuestro país Fontana y Lotti, la "Pratica...", no se había publicado. Con todo, Lotti puede que llegara a conocerla ya que murió en 1.643. No poseemos datos de la biblioteca de Baccio del Bianco, aunque sí de la de Francisco Rizi, pero en su biblioteca no se encontraba el tratado. Como tampoco en la biblioteca regia del Alcázar donde hubieran podido consultarlo los responsables de montar las escenografías de nuestros teatros cortesanos. Si parece que lo poseyó, en cambio, el pintor y escenógrafo Teodoro Ardemans, personaje erudito, que llegó a reunir una librería de casi mil volúmenes. También nos dice este autor que en 1.638, Sabbatini reeditó en Rávena su "Prática...", añadiéndole una segunda parte consagrada a las máquinas necesarias para realizar los trucos y tramoyas.

RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Op. Cit. Págs. 45-46 y Notas 29, 30, 31 y 32.

103.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. "L'application de la perspective a la scène théâtrale dans les traités du XVIIe, XVIIIe siècles". I.R.E.M. Université de Lille 1.993.

104.- Sabbatini fue discípulo de Guido Ubaldo dell Monte, célebre matemático que en 1.600 publicó los "Perspectivae Libri Sex" cuyo último libro trataba de escenografía. Sus teorías fueron utilizadas por la famosa "Academia del Disegno de Florencia". Sabbatini en su "Pratica...", se sirvió de las lecciones de su maestro, aunque éste contemplaba la escenografía desde un punto de vista intelectual y teórico, como fruto de la aplicación ingeniosa de los principios de la perspectiva matemática. Sabbatini supo encaminar las especulaciones de su maestro a un fin práctico, orientado a enseñar a otros escenógrafos la manera de construir con facilidad las más brillantes escenas y trucos teatrales.

Véase: BOURBON DEL MONTE SANTA MARIA, G. "Guidiubaldi e Marchionibus Montis Perspectivae Libri Sex". "De Scenis". Págs. 283-284. Pisauri Apud Hieronymum Concordiam, MDC.

Para un análisis de este tratado, véase MAROTTI, F. "Lo spazio scenico". Roma 1.974.

105.- Sobre Cosme Lotti véase:

SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1.967). Págs. 275 y ss.

CARDUCHO, V. "Diálogos de la Pintura". VII. Fols. 152-153. Madrid 1.633.

Respecto a la escuela de escenografía toscana véase:

RICCI, CORRADO. "La Scenografia italiana". Fratelli Treves. Editori Milano, 1.930. Págs. 14 y ss. e ilustraciones correspondientes.

BLUMENTHAL, ARTHUR R. "Giulio Parigi and baroque stage desing". "La Scenografia Barroca" a cura di Antonie Schnapper. Atti del XXIV. Congresso C.I.H.A. Bologna, 1.979. Págs. 19 y ss.

106.- Acerca de Baccio del Bianco véase:

DEARBORN, MASSAR. "Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco". Master Drawings. 1.977. Págs. 365-375.

BACCI, MINA. Op. Cit. Págs. 67-77.

AGULLO COBO, M. "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII". Madrid 1.981. Págs. 28-29.

- 107.- De la labor realizada por estos artistas en el Coliseo del Buen Retiro, nos dan cuenta:

MUÑOZ MORILLEJO, J. Op. Cit. Págs. 27-45 y de su biografía Págs. 279 y ss.

PALOMINO, A. Op. Cit. Tomo Tercero, "El Parnaso Español Pintoresco Laureado".

BERMUDEZ, CEAN. Op. Cit.

- 108.- Existen otros tratados también de mediados del siglo XVII, como los de Fabrizio Carini Motta, Giulio Troili y Andrea Pozzo y aunque son más evolutivos, ninguno tan completo y tan diáfano como el de Sabbatini.

ODGEN, DUMBAR H. "The italian Baroque Stage. Documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli Bibiena, Baldasare Orsini". University of California Press. 1.978.

Louis Jouvét, considera a la "Pratica..." la primera enciclopedia que se haya escrito sobre arquitectura teatral y que sirvió tanto de tratado al maquinista, como de manual al pintor decorador.

JOUVET, LOUIS. Introducción a la traducción de Sabbatini. Op. Cit. Págs. XXX y ss.

- 109.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Capítulos 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 27.

- 110.- PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 621.

- 111.- POZZO, D'ANDREA. "Prospetiva de Pittorie Architetti". Roma 1.700. Parte Seconda. Figuras: XXXVII y XXXVIII. Edición consultada existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. (Sig. 2508-9).

- 112.- PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Pág. 623. Fig. 2.

- 113.- Véase la Figura 2 del presente Capítulo.

- 114.- "Luz entre los primeros bastidores..... 30 pies.  
De la primera a la segunda canal..... 6 "  
De la segunda a la tercera..... 6 " 3/4.  
De la tercera a la cuarta..... 5 "  
De la cuarta a la quinta..... 8 "



De la quinta a la sexta una vara; y de allí al foro, vara y cuarta."

PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Pág. 627.

115.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Capítulos del 14 al 24.

PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Págs. 624-625.

116.- PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Pág. 626.

117.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982), Pág. 118.

118.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Segunda, Capítulo IV, "Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de la Fama".

119.- SABBATINI, N. Ibidem. Supra. Libro I. Capítulo 30.

120.- PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Págs. 625-626.

Palomino da también en su tratado las correspondientes instrucciones para el buen manejo del temple. (Libro VI. Cap. V. Págs. 544-553).

121.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982), Documento 43.

122.- Véase la famosa anécdota que cuenta Muñoz Morillejo entre Rizi y su jactancioso discípulo Antolinez, quien consideraba despectivamente a su maestro como "pintor de paramentos", por ser el responsable de pintar las decoraciones del Buen Retiro.

MUÑOZ MORILLEJO, J. Op. Cit. Pág. 35.

123.- Véase en la Segunda Parte, el Capítulo II, "De cómo se operó semejante cambio" y la Nota 15 del mismo.

124.- NUÑEZ DE CASTRO, ALONSO. "Sólo Madrid es Corte". 1.658. Citado por NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. (1.982). Pág. 106.

125.- ALBERTI, BAPTISTAE LEONIS. "Libri De Re Aedificatoria" VIII. Cap. VII. Fol. CXIX.

SERLIO BOLOGNESE, SERLIO. "Il Secondo Libro de Prospettiva, en Tutte l'Opere d'Architettura di...". Venecia 1.599. Págs. 41-49.

Las ilustraciones de cada una de las escenas de Serlio se hicieron conforme al modelo de las que dibujó su

maestro Baldassare Peruzzi para la representación, al parecer de "La Calandria", del Cardenal Bibiena, en Roma (1.514). También siguieron el modelo expresado, las escenografías dibujadas en 1.548, al margen de una página de la edición de la obra de Vitruvio hecha por Sulpicio de Veroli, por parte de Battista Sangallo.

KLEIN, R. y ZERNER, H. "Vitruve et le théâtre de la Renaissance". Le lieu théâtrale á la Renaissance. París, 1.978. Págs. 87-89.

- 126.- Sobre la pervivencia de estas tipologías básicas del teatro clásico en el teatro del siglo XVII, véase:

MOLINARI, CESARE. "Le Nozze degli Dei. Un saggio sui grande spettacolo italiano nei Seicento". Roma, 1.968. (Citado por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Op. Cit. Pág. 39. Nota 16.

- 127.- AUBRUN, CHARLES V. "La comedia española (1600-1680)". Trad. Julio Lago Alonso. Taurus. Cap. II. Págs. 64-65. Nota 1.

- 128.- ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 219.

- 129.- Publicados por DEARBON MASSAR, PHYLLYS. Op. Cit. Láms. 21-31.

- 130.- Publicados por VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1970). Láms. 1-6.

- 131.- Publicados por VALBUENA PRAT, ANGEL. "La escenografía de una comedia de Calderón". Archivo Español de Arte y Arqueología, XVI (1930). Págs. 1-16. Láms. 1-23.

- 132.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Primera, Capítulo III, "La cortina en el teatro cortesano español".

- 133.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro II. Cap. 7. Págs. 78-81

- 134.- BJURSTRÖM, P. "Giacomo Torelli and Baroque Stage Desing". Estocolmo 1.962.

- 135.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Págs. 16 y 34.

- 136.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro II. Capítulos 13, 14, 15 y 16.

- 137.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1.967). Cap. 11.

- 138.- Consúltense las diferentes serie de dibujos cuyas

publicaciones damos cuenta Ibidem. Supra. o también en las ilustraciones que reproducimos en los diferentes capítulos dedicados a estudiar la escenografía de la comedia.

- 139.- SHERGOLD, N.D. Ibidem. Supra. Cap. 12. Pág. 358.
- 140.- Palomino da de profundidad al escenario del Coliseo 62 pies, repartidos de la siguiente forma:

"Fondo hasta después del segundo foro...	41 pies
Desde allí hasta el último respaldo ...	21 pies
	-----
Suman sesenta y dos pies ...	62 pies.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 627.

- 141.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Doc. 43.
- 142.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Págs. 123-126.
- 143.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Págs. 34.
- 144.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Cap. 12. Pág. 358. Nota 1.

En una cita que la Shergold de Davila, A. y Heredia, podemos observar como dichos autores mencionan a Baccio en su sátira "Comedia sin música" (Valencia 1.676). Pág. 12: "dio vn silvo el Bacho, y empeço a menearse vna tramoya...".

Este y otros párrafos de la misma obra, apunta Shergold, nos vienen a decir que el movimiento de escenas y tramoyas se hacia por medio de silbatos.

También nos da cuenta Baldimucci que en una demostración que hizo Del Bianco de sus habilidades al Rey de España, le mostró un cambio total de teatro, para lo cual es escenógrafo "...sacándose del bolsillo un pito, y a la señal del silbato, en un momento la escena se vió cambiada por otra..." y la misma señal utilizó para el movimiento de las tramoyas. (Citado por RICCI, CORRADO. "La Scenografia italiana". Fratelli Treves. Editori Milano. 1.930. Pág. 17)

- 145.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Doc. 43.
- 146.- ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 206.
- 147.- D'AULNOY, MADAME. Op. Cit. Pág. 1037.
- 148.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Doc. 43.

- 149.- SABATINI, N. Ibidem. Supra. Libro I. Cap. 38.
- 150.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Pág. 113 y 119.
- 151.- AUTORIDADES. Op. Cit. Letra M. Pág. 611.
- 152.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Documentos Núm. 25, 27, 94 y 112.
- 153.- Véase lo que decimos respecto a este sistema de iluminación en el presente Capítulo, "La iluminación de la sala".
- 154.- SERLIO BOLOGNESE, S. Op. Cit. Pág. 52.

Serlio en las luces secundarias, utilizaba diferentes colores. La coloración de las luces la conseguía situando entre las ventanas simuladas en los bastidores y la candela colocada detrás, unos fanales conteniendo líquidos de distintos colores, obtenidos por la mezcla de sustancias químicas, cuya receta describe en cada caso. Con lo que la escena pasaba a semejarse a un castillo encantado.

MAESTRE, RAFAEL. "Escenotécnica del Barroco: El error de Gomar y Bayuca". Universidad de Murcia 1.989. Págs. 48-49.

- 155.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Cap. 39.
- 156.- Véase en los gastos de la comedia el pago efectuado por "cuatro libras de cerilla..."
- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Pág. 113.
- 157.- SABBATINI, N. Ibidem. Supra. Libro I. Cap. 41.
- 158.- Véase la Parte Segunda, Capítulo II, "Efectos especiales como parte integral de un mundo mágico llevado al teatro".

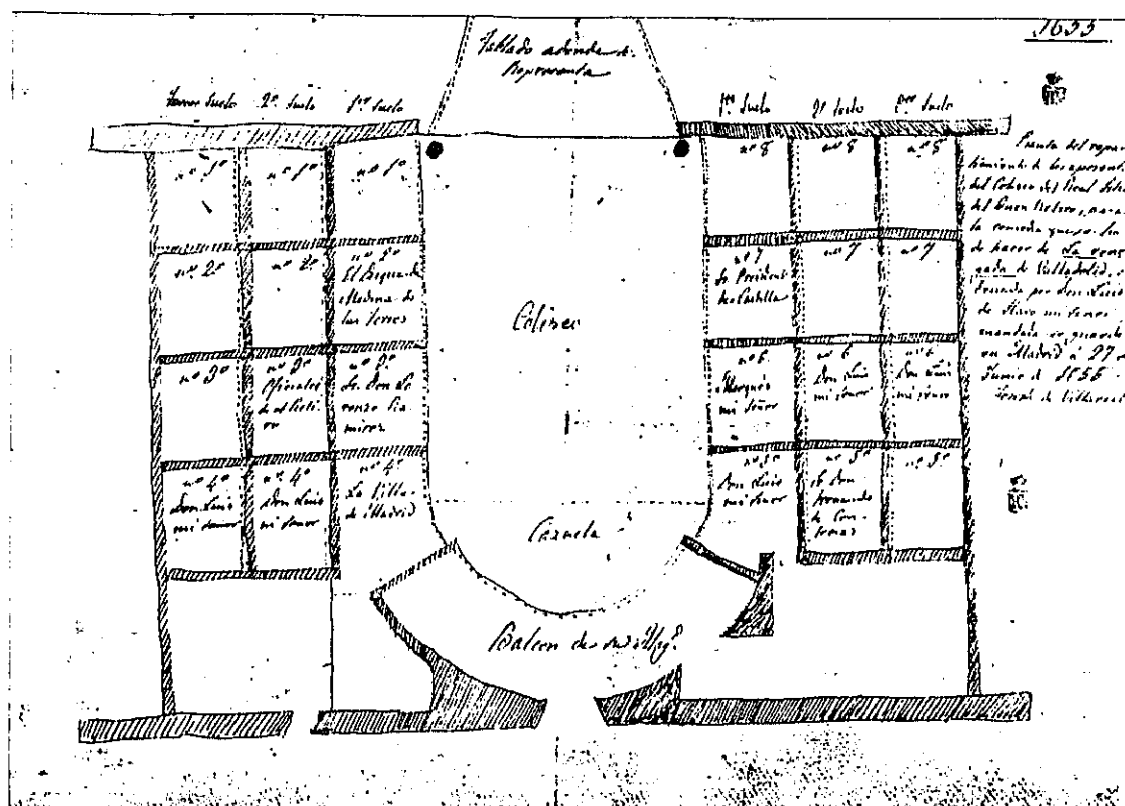


FIG. 1: Plano del Coliseo del Buen Retiro (1.655).

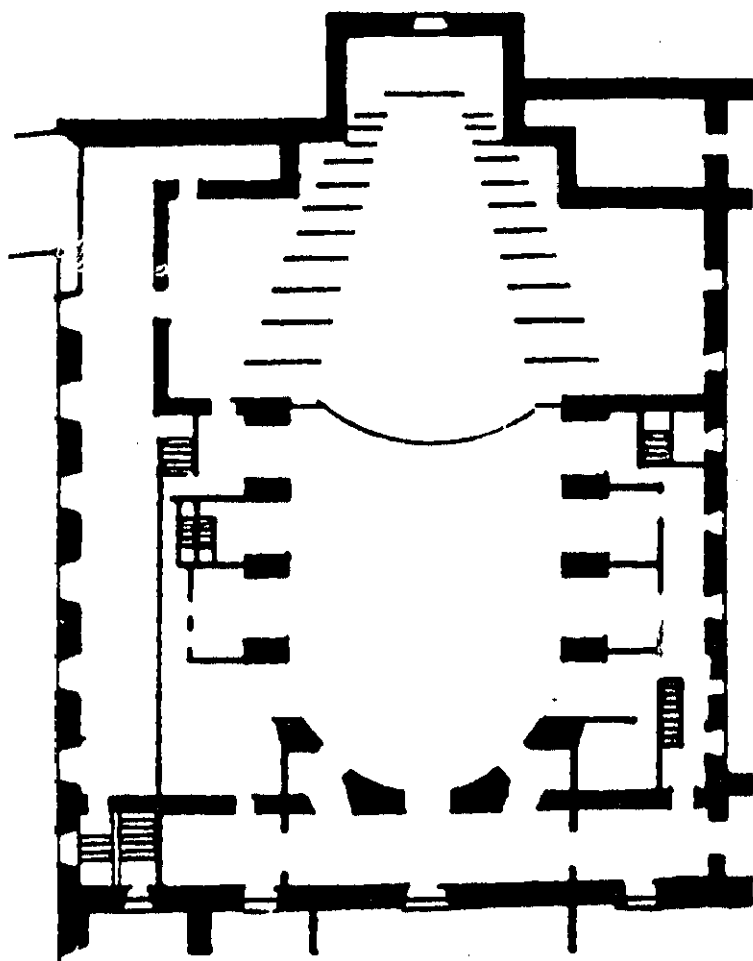


FIG. 2:

CARLIER. Planta del Coliseo del Buen Retiro (1.712).



FIG. 3: VAN LONCHON. Representación del Ballet de la Prosperidad en el Palacio del Cardenal (1.641).



FIG. 4: HARREWYN. Representación para la Corte (1.680).

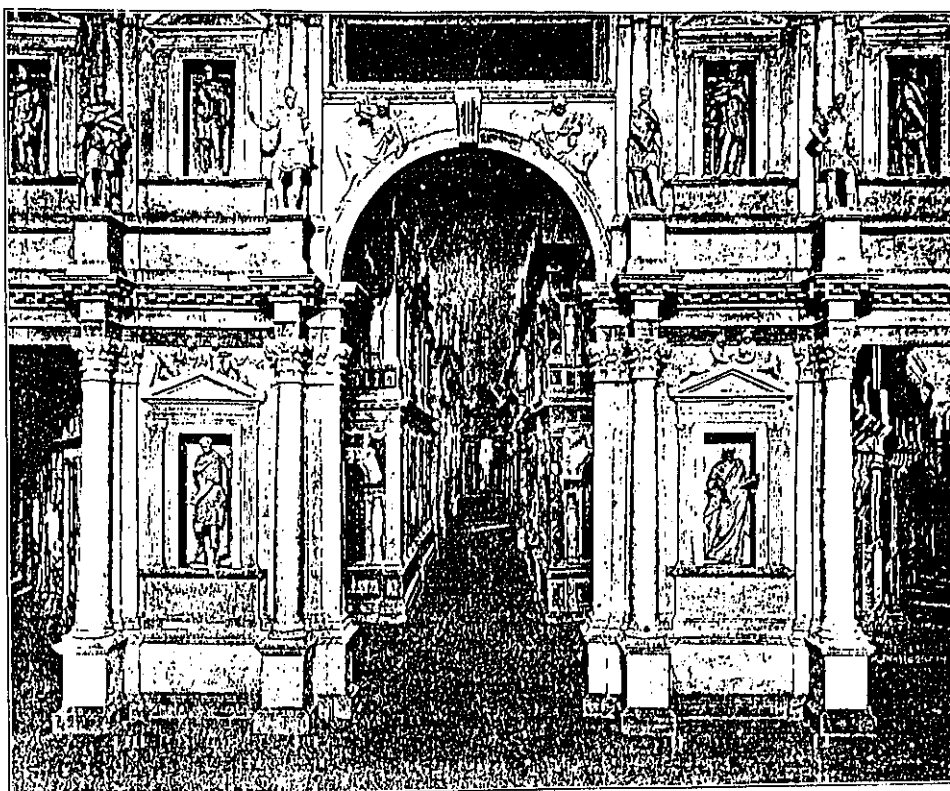


FIG. 5: PALLADIO y SCAMOZZI. Vicenza. Teatro Olímpico.  
Frente de la escena (1.580).

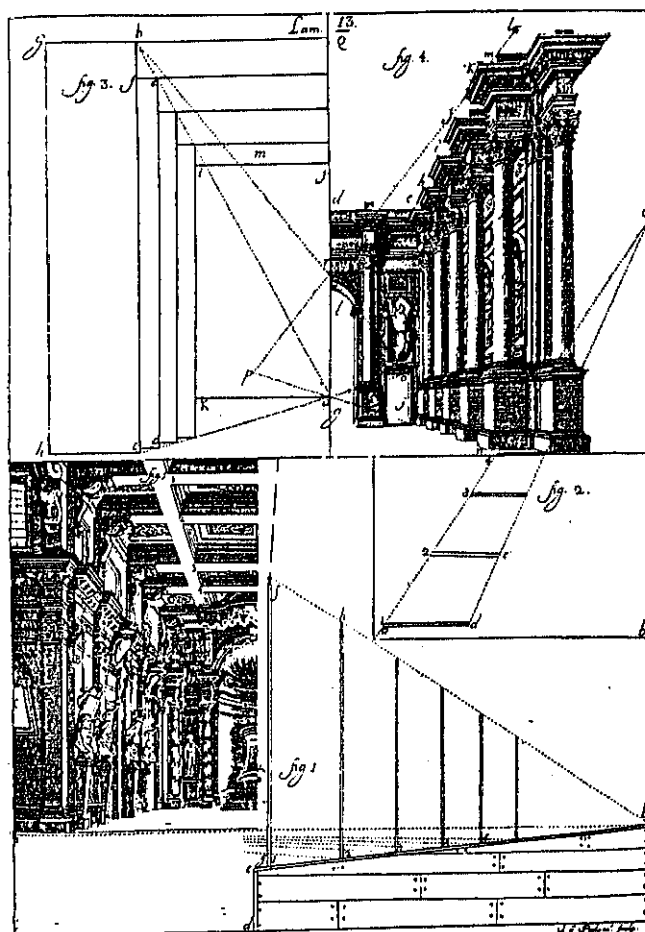


FIG. 6:  
A. PALOMINO. "El Museo Pictórico  
y Escala Optica". (1.715).

Ilustración del Capítulo VI:  
"De la delineación de teatros...  
... de perspectiva".

FIG. 7:  
SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA.  
"Escena Cómica".  
Venecia, 1.599.

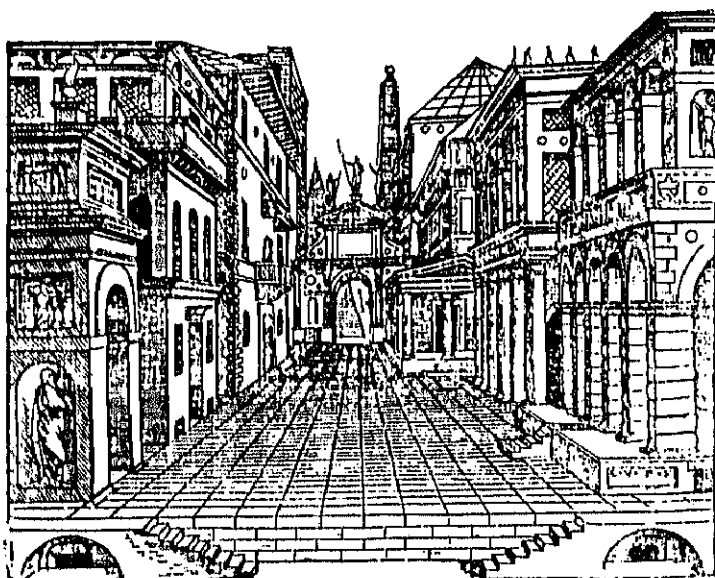
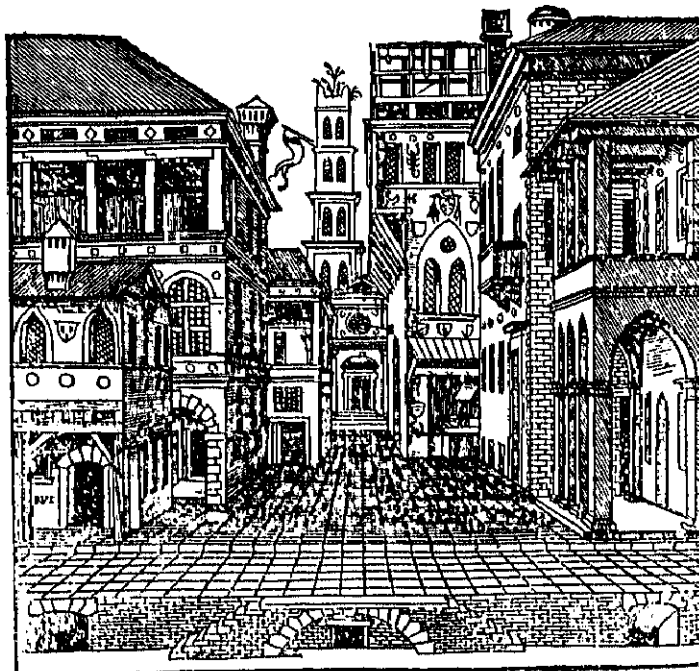


FIG. 8:  
SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA.  
"Escena Trágica".  
Venecia, 1.599.

FIG. 9:  
SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA.  
"Escena Satírica".  
Venecia, 1.599.





## CAPITULO II

### "EL PORTICO DEL TEATRO EN "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 72).
- LA ADOPCION DEL "ARCO PROSCENIO" EN EL TEATRO ESPAÑOL. LAS REALES FIESTAS DE ARANJUEZ. (PAG. 75)
- LOS PORTICOS DISFRAZADOS. EL PORTICO DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 77).
- FUNCION SIMBOLICA DEL ARCO PROSCENIO EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 80).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 84).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 86).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 93).

## "EL PORTICO DEL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA..."

### INTRODUCCION.

Para tratar del arco proscenio y antes de entrar en el encuadre propio de la época a que pertenece esta reconstrucción, nos detendremos en estudiar brevemente de qué manera el teatro se vió en la necesidad de adoptar este elemento escenográfico fundamental, que junto con el telón de boca constituyen los dos elementos que establecieron el encuadre de la escena, ayudando al espectador a un mayor disfrute visual.

Remontándonos al antiguo teatro griego, observamos que su escena estaba constituida por un muro frontal y otro a cada uno de los costados. El de enfrente estaba adornado con columnas superpuestas y estatuas de bronce o mármol, teniendo tres puertas: una grande en medio y otra a cada lado, más pequeñas (1).

Aunque este elemento, por su situación, aún no enmarcaba la escena, como lo haría más adelante el arco proscenio, sin embargo sí poseía características similares, pues este muro llevaba cortina doble o partida, que se descorría hacia los lados y dejaba ver a través de sus huecos las decoraciones situadas detrás de los mismos.

Respecto de los teatros romanos, su forma y distribución es semejante al griego, pero excede en esplendor y dimensiones, transformando el edificio del teatro y construyendo monumentos suntuosos, haciendo así más rica la zona destinada al proscenio. En las dos extremidades del hemiciclo había plataformas o tribunas, semejantes a los palcos proscenio de nuestros teatros, que estaban destinados a las autoridades. Junto al proscenio y a lo largo de la escena, existía una ranura de donde subía el telón de boca (en vez de bajar como en los teatros modernos). Apunta Muñoz Morillejo (2) que la operación de bajada y subida del telón se efectuaba a través de dos mástiles, uno a cada lado del telón.

En las puestas en escena de la época medieval, se produce el mismo concepto que en el teatro antiguo. La acción se desarrolla al aire libre, con lo que se explica la no existencia del arco proscenio. Siendo así, no necesita ningún elemento que enmarque la escena que es una de las principales funciones del mismo.

Aunque los huecos acortinados de los corrales de comedias, cumplieron en cierto modo, parte de la función asignada al arco proscenio y cortina en nuestro teatro cortesano, hemos de considerar que la concepción escenográfica de nuestro teatro de corral no contó con ningún tipo de embocadura (3).

Parece ser que el arco proscenio fue una invención relativamente tardía; las especulaciones de Cheney y Leclerc atribuyen sus orígenes a la ampliación y desarrollo de la "frons scenae" del Teatro Olímpico de Palladio (4).

Rodriguez G. de Ceballos nos dice, que al parecer las primeras embocaduras se hicieron, al igual que los decorados, de bastidores de madera revestidos de tela en los que se simulaban decoraciones arquitectónicas y escultóricas. Su forma fue en un principio rectangular y adintelada, y posteriormente arqueada, a la manera de una arco de triunfo. Más tarde se utilizarían materiales estables para su construcción como el ladrillo revestido de estuco y también la piedra, predominando su forma monumental (5). En este sentido, hemos de considerar que el primer marco de embocadura arquitectónica fija, con un escenario de dimensiones hasta entonces desconocidas, fue el construido por G.B. Aleotti entre 1.618-1.619 en el Teatro Farnesio (Fig. 1).

Sabbatini, en su "Pratica...", recomendaba hacer en la parte delantera del escenario un arco con columnas y estatuas y en su interior fabricar el decorado, de esta manera la escena aparecería a la vista del auditorio magníficamente adornada, y el decorado ganaría en su visión perspectiva. Otra de las funciones que asignaba el tratadista a dicho arco, era la de ocultar de la vista del público la maquinaria teatral utilizada en las mutaciones y las luces que iluminaban los bastidores y bambalinas más cercanos al proscenio, provocando de esta forma una mayor reacción de sorpresa en los espectadores (6).

El papel que jugó en la escenografía de nuestro teatro cortesano el arco proscenio fue la de concentrar la atención óptica sobre la perspectiva de la escena, enmarcándola, estableciendo a la par una barrera entre el espectador y el escenario, que separaba dos espacios, uno perteneciente a la realidad, el otro a la ficción.

La embocadura en nuestro teatro palaciego, también cumplió con otra función, como fue la de servir de espacio teatral, es decir de anteescena, ya que junto a la misma se desarrollaron las escenificaciones de las loas, unas veces a cortina bajada, como en la puesta en escena que nos ocupa y otras a medio bajar, como es el caso de "Andrómeda y Perseo" (7).

## La adopción del "arco proscenio" en el teatro español. Las Reales Fiestas de Aranjuez.

Para hablar de lo que **Calderón** entendía por el "pórtico" o "fróntis del teatro" (8), que es lo que hoy llamamos "arco proscenio", hay que estudiar antes la evolución y transformación que sufrió el teatro español, acostumbrado a las representaciones al aire libre y a los corrales, sin una concepción escenográfica perspectivista.

Para un mejor entendimiento de lo que supuso este nuevo elemento escenográfico, nos tenemos que remontar a las Reales Fiestas de Aranjuez, en el año 1622, cuando vino a la Corte con motivo del cumpleaños del Rey y la fiesta consiguiente el capitán **Julio César Fontana**, ingeniero mayor y superintendente de las fortificaciones del Reino de Nápoles, encargándole levantar un teatro portátil en el Real Sitio de Aranjuez. Siendo éste el primer teatro hecho por un italiano en España, realizado de madera y lienzo de 115 pies de largo por 78 de ancho (32,20 por 21,84 mts.).

De esta función se conservan unas acotaciones del **Conde Villamediana** en su obra "Las Glorias de Niquea" representada junto con "El Vellochino de Oro" de **Lope de Vega**. En estas acotaciones hay un fragmento que conviene resaltar para darnos una idea de las innovaciones que se introdujeron en la Real Fiesta del Sitio de Aranjuez:

"... aquí la arquitectura animó su soberbia traza, que si bien no la vió executada en pórfidos y jaspes, ostentó vanaglorias, aunque en materias débiles, viéndose más hermosa y luzida entre bosquejos de madera y lienzo que en grave opulencia de Romanos Coliseos..."(9).

**Lope de Vega** también la calificó como:

"...la mayor que de aquel género ha visto el mundo." (10).

En la descripción del teatro hecha por **Antonio Hurtado de Mendoza** ya nos anuncia la parte del teatro que más adelante se conocerá por "proscenio". Según nos da cuenta

este autor, el tablado se hallaba limitado por "...dos figuras de gran proporción, la de Mercurio y Marte, que servían de gigantes fantásticos y de correspondencia a la fachada..." (11). Por lo tanto esta fachada cumplió las funciones del elemento escenográfico que nos ocupa.

Así nos encontramos ante el primer proscenio utilizado en la Historia del Teatro Español, donde observamos una barrera arquitectónica, con una parte frontal fija que se interpone entre el escenario y el espectador. Será unos años más tarde, con la llegada de Cosme Lotti, cuando esta parte frontal del proscenio cobrará su sentido, y el tablado, irá progresivamente aumentando su altura hacia el foro, siguiendo lo recomendado por la práctica teatral de origen italiano, que se impondría en nuestro país.

Por lo que podemos deducir, que la técnica teatral utilizada por Lotti, contó con seguridad con el arco proscenio, apenas esbozado unos años antes en las Reales Fiestas de Aranjuez (12).

## Los pórticos disfrazados. El pórtico de "Hado y divisa..."

Tanto el pórtico de nuestra comedia, como el de "Fieras afemina amor" (1675), fueron diseñados por **Dionisio Mantuano** (13). Cotejando las descripciones que hizo de ellos **Calderón**, acusamos en la estructura de los mismos una gran semejanza. Los dos pórticos estuvieron sustentados sobre cuatro columnas altísimas de orden compuesto y en sus nichos, entre las columnas, figuraron en ambos dos estatuas; sobre sus entablados en arco de círculo, figuró en ambas representaciones, un medallón en relieve que servía de clave (14).

De esta semejanza podemos deducir dos posibilidades, o que para cada representación se construiría un pórtico diferente como parte de la escenografía, o bien existía uno permanente que era disfrazado de acuerdo con la temática de la obra a representar. Ambos casos como ha observado **Navarro de Zuñillaga**, además de encajar perfectamente con el gusto del barroco, pudieron operarse en el frontis del Coliseo (15).

Hemos de destacar, a nuestro entender, la primera de dichas posibilidades, pues aunque nuestro pórtico hubiese sido ejecutado exprofeso para la representación de "Hado y divisa...", no sería extraño su parentesco con el de "Fieras...", ya que fueron realizados por la misma mano. La existencia de un dibujo escenográfico de **Rizi**, fechado en 1.680 del que ya dimos cuenta (16), en el que aparece un arco proscenio con un mismo armazón, nos hace pensar en la posibilidad apuntada en segundo lugar, es decir, que estos pórticos fueron transformados encima de una base fija instalada en el Coliseo, y quizás el mencionado dibujo pertenezca a uno de estos disfraces (Fig. 2).

Evidentemente, comparando el dibujo de **Rizi**, con las dos descripciones de frontis de teatro de **Calderón** estudiadas, observamos que coincide tanto en su organización compositiva estructural como en ciertos elementos arquitectónicos y decorativos que figuraron en ellos. Lo cual nos puede confirmar que el arco proscenio del Coliseo fue transformado, disfrazado y decorado de una forma parecida para la función del día 3 de Marzo de 1.680.

Al ser éste el único documento gráfico que poseemos, que nos puede proporcionar una fiel visión de cómo pudo ser el frontis de "Hado y divisa...", lo tomaremos como fuente de inspiración para realizar su reconstrucción.

Buscando nuevos puntos en común entre estos disfraces o transformaciones tan propias de este período barroco, que se operaron, a nuestro entender, en el arco proscenio del Coliseo, leemos en la descripción de "Fieras afemina amor", que las columnas aparecieron pintadas imitando a la "piedra lázuli" (17), precisamente en este tono aparecen coloreadas las columnas salomónicas del dibujo del pórtico de Rizí, mientras en "Hado y divisa...", la materia de éstas, imitaba al jaspe verde. Las estatuas que figuraban en los nichos, al parecer eran de bronce dorado, pues en las dos descripciones coincide, en la de "Fieras..." lo menciona y en "Hado y divisa..." habla del "resplandor del oro que se componían", aunque debieron ser diferentes o disfrazadas, porque en la comedia que nos ocupa, representaban a "Palas" y "Minerva", y en la de "Fieras...", estaban dedicadas al héroe de la fábula "halagando una á un leon y la otra á un tigre" (18), las del dibujo de Rizí parecen tratarse de unas alegorías del Tiempo (primavera y otoño) a juzgar por las flores y frutos de que son portadoras.

En el pórtico de "Hado y divisa..." según Calderón: sobre sus "...columnas cargaba el arquitrabe, friso y cornisa; y dando la vuelta ella de un extremo en otro en proporcion de círculo, guarnecía un medallon que servia de clave". Todo esto se ve claramente en el dibujo de Rizí, y así, en la descripción de "Fieras..." se hace también referencia del arco coronado por un medallón (19). En el de nuestra comedia, dice Calderón que en él estaba:

"...de relieve el augustísimo blason de España: un leon coronado, descansando sobre un orbe, al cual asistia una cruz, cetro y espada, jeroglíficos de la religion y el poder. Pendia de su cuello el toison, insignia de nuestros monarcas: todo esto de brillantísimo oro, uniéndose amigablemente la ferocidad con el resplandor. Tremolaba por cima de su cabeza esta letra latina:

"AD NULLIUS PAVET OCCURSUM".

Estaba guarnecido el medallon de una guirnalda de laurel en campo de oro, á la cual seguia una orla de niños en diferentes movimientos, tejiéndose por entre la guirnalda de laurel y la orla de los muchachos una cartela, en que de crecidas letras de oro estaban los nombres de nuestros reyes" (20).



Unas figuras de niños portando guirnaldas de frutos y flores en una disposición semejante, y también en torno al medallón, podemos contemplar en el dibujo del pórtico diseñado por Rizi.

No debemos olvidar tampoco en esta reconstrucción, un dibujo escenográfico de autor desconocido, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde podemos contemplar, también una embocadura que deja ver un teatro de jardín (21), aunque al parecer por el estilo se trata de una representación posterior al estreno de nuestra comedia, nos puede aportar ciertos datos relativos a la decoración arquitectónica, además de figurar en él igualmente, un medallón rodeado de niños sosteniendo guirnaldas vegetales. (Fig. 3).

Pero en nuestro pórtico, hubo todavía más elementos que en los descritos para el de "Fieras..." y de los que podemos ver en el dibujo de Rizi, según nos da cuenta Calderón: "En los extremos, perpendiculares á las columnas, estaban dos estatuas de mas que el natural, que significaban a las Famas, con ramos de laurel y oliva, trompas y otros trofeos propios de su asunto, de admirable hermosura y variedad". (22).

Como podemos observar, el pórtico que diseñó Mantuano para "Hado y divisa...", estuvo impregnado de una sensibilidad y de un orden compositivo, típicamente barrocos, en el que como diría Calderón, "Sin perdonar pequeño espacio, que no llenase de hermosa variedad la arquitectura en sus diseños, y la pintura en sus dibujos..." (23).

Las cuentas de los gastos de la comedia nos proporcionan ciertas partidas de los pagos efectuados al numeroso personal que se ocupó de realizar el modelado, los moldes, el dorado y la pintura de dicho frontis (24).

## Función simbólica del arco proscenio en la representación de "Hado y divisa...", De 1.680.-

El aspecto que ofreció el pórtico del teatro en la representación que merece nuestra atención, cumplió la función de introducir de antemano al espectador del Coliseo en un simbolismo cuyo significado le sería descifrado en el transcurso de la representación, además de anticiparle una línea estética que después vería desarrollada con igual destreza en decorados, tramoyas y demás deslumbrantes efectos.

El Rey se mostró en la fiesta del día 3 de Marzo de 1680, como centro de máxima atención (25) y esto quedó reflejado, a modo de prólogo, en el simbolismo otorgado al pórtico del teatro.

Muestra del protagonismo real que invadió a todo el pórtico, fue la incursión en el mismo y en el lugar privilegiado de su composición, en el "...medallón que servía de clave...", del "...augustísimo blason de España...", a la imagen que significaba al propio Rey bajo la forma de un león coronado sobre un orbe con cruz, cetro, espada y toisón, como defensor de la herejía y monarca absoluto. La inscripción en latín ensalzaba el valor del monarca, dando a entender que al poseer éste la fiereza del león, no tendría miedo de salir al encuentro de sus adversarios (26). Así como la cartela con los nombres de los reyes en letras de oro, recordaba a quién iba dedicado tal acontecimiento.

Las estatuas de la diosa mitológica en sus dos versiones, griega y romana, "Palas" y "Minerva", respectivamente, contribuyeron como representantes de la inteligencia y protectoras de las artes y de las ciencias, a recordar que dichas virtudes deben estar presentes en todo buen reinado, a la par de mostrarse protectoras de los monarcas, como asimismo hicieron con los héroes que se distinguieron por sus acciones en favor de la humanidad (27).

Debido al tratamiento que dá Calderón a ambas estatuas, es de suponer que existiera alguna diferencia en la representación de las mismas. Nos imaginamos que Palas,

por ejemplo, llevaría el clásico peplo femenino, y sobre él a manera de embozo, la égida, es decir, la mitológica piel de cabra con la cabeza de la Gorgona, como así figura en la estatuaria griega (28). Mientras que en Minerva tal distintivo figuraría como divisa en su escudo, por lo que es de suponer que apareciera armada, como así la representa Alciato en las imágenes gráficas de sus emblemas (29) (Fig. 4). Aunque tanto en el resto de la emblemática, como en la pintura de la época, bajo sus dos estirpes figura armada, sirvanos de ejemplo la imagen de Palas que nos presenta Vaenius en los emblemas de su libro, "Teatro moral de la vida en Cien Emblemas" (30), en ellos la diosa, significando a la Sabiduría, lleva casco, porta lanza y escudo y sobre el peto luce la cabeza de Zeus, de la que según la leyenda nació la diosa completamente armada (Fig. 5). En el cuadro de Maino, "Recuperación de la Bahía del Brasil" (Prado), podemos contemplar una representación de Minerva armada, y que en compañía del Conde-Duque corona de laureles a Felipe IV (31).

Su figura apareció en las pinturas que decoraron el Alcázar, y en las pinturas del Palacio de El Pardo, la diosa griega encarnaba no solamente a la Sabiduría, sino también a la diosa luchadora y vencedora de vicios y tentaciones, significando en esta representación las buenas virtudes de la Reina Margarita de Austria.

Minerva figuró en otras series siempre en relación con la monarquía, nos referimos a la aparición de su imagen en las famosas Entradas reales, representaciones de la diosa que al pertenecer al grupo de las arquitecturas efímeras, están más cercanas de las estatuas que intentamos reconstruir.

R. López Torrijos nos habla de la existencia en los Uffizi de un dibujo, atribuido a Herrera Barnuevo, que podría tratarse de un diseño para una de las decoraciones levantadas para la Entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649 (32).

Efectivamente, según leemos en la descripción de esta Entrada (33), una de las decoraciones, correspondiente a la fuente de San Salvador, "...tenía forma de pirámide y estaba coronada por la estatua de Palas...". El dibujo nos presenta en su base el arranque de una forma piramidal y está coronado por la estatua de Palas que sostiene una corona en cada mano. En la base del monumento y a ambos lados del pedestal que sostiene a la diosa, dos ángeles enarbolan láureas y estandartes. El pedestal de Minerva lleva una inscripción con el siguiente texto: "Quia beneplacitum est/ Domino in generatione hac/ Coronam immortalitatis/ ponam super capita eorum."

El monumento tiene un claro carácter triunfal, pregonando la eterna gloria del linaje de los Austrias, con símbolos tradicionales (láureas, trofeos, etc.), y principalmente con la imagen de la diosa de la Sabiduría, encargada de traspasar la inmortalidad a los reyes y sus descendientes, lo cual para mejor comprensión se explica en la inscripción latina (34) (Fig. 6).

También en la Entrada de María Luisa de Orleáns, apareció la imagen de Minerva en el arco de Santa María. La pintura representaba a "Palas bajando del cielo a un templo mientras los troyanos preguntan a Apolo", el episodio corresponde, por tanto a la guerra de Troya (35).

Nos puede ayudar también para reconstruir a las estatuas que figuraron en el pórtico del teatro, el saber que la representación de la diosa en estas entradas, estuvieron inspiradas generalmente, en las imágenes gráficas de los libros de emblemas (36), donde el personaje de Minerva se asociaba, bien con la sabiduría, o bien con el patronazgo sobre letras y armas. La palabra "Sapientia" lleva escrita su figura en los "Hieroglyphica" de Valeriano (37). Asimismo podemos contemplar a la diosa provista de un escudo y lanza y llevando un libro y una rama de laurel, junto a su animal característico, la lechuza, bajo el mote "Armis et litteris" (38), tanto en los "documentos" del "Príncipe perfecto" de Mendo (39), como en los "Emblemas" de Solórzano (40).

En cuanto al simbolismo de la "Fama", como tal figura alegórica, ya tendremos ocasión al tratar de esta personificación en su intervención en la loa y en la comedia que merece nuestra atención, de trazar su perfil (41). Ahora, hemos de decir que la presencia de su figura en el arco proscenio quiso significar, a nuestro entender, que tanto el Monarca como sus descendientes, serían recordados por toda la eternidad, como así fue Hércules en su encrucijada, al saber elegir el camino de la Virtud (42).

Según hemos observado en la "Descripcion...", las Famas iban acompañadas de "ramos de laurel y oliva, trompas y otros trofeos propios de su asunto...", símbolos tradicionales, que como hemos visto figuraron de igual manera en las entradas de reinas, y que proclamaban la gloria imperecedera de la estirpe de la Casa de Austria.

Para Alciato, el laurel por su relación con el Sol, significa la Virtud, la Verdad, la Perseverancia, la gloria militar y la fama literaria y artística, de ahí que con guirnaldas de laurel se adornen las cabelleras de los vencedores (43). Del olivo nos dice este emblemista, que de él se saca el aceite que facilita la luz para alcanzar las ciencias, de las que Palas es diosa (44).

Con el mismo significado con que Alciato distingue a las guirnaldas de laurel, así figuró este elemento en el pórtico, sobre campo de oro y guarneciendo al medallón que contenía el blasón de España.

Hemos de resaltar, que tanto el motivo del "corazon" en la cortina, como el "blasón de España" en el pórtico, aparecieron rodeados de niños y muchachos, forma de componer por parte de Mantuano que contribuyó a destacar más si cabe, el motivo principal de ambas composiciones, y de hacer evidente a todas luces el protagonismo real, fue el predominante en esta representación.

Otro factor a tener en cuenta, fue la brillante policromía que lució el pórtico en esta función, predominando el jaspe verde salpicado de diferentes colores para las columnas y el oro para estatuas, blasón y letras de los nombres de los monarcas. Calderón nos recuerda en la descripción del pórtico, el derroche de resplandor del brillantísimo oro utilizado en la policromía de los mencionados elementos.

El dibujo de Rizi, ya mencionado, nos puede aportar una visión de un efecto plástico semejante, predominando, también en este diseño de pórtico una entonación en tonos dorados (45).

Según los estudios de Wilson y Sage sobre la simbología del color desde los tiempos de los cancioneros medievales castellanos, el tono dorado denota majestad (46); para Ripa el oro es signo de magnificencia y exaltación de toda virtud (47). Ambas ideas van de acuerdo como podemos observar, con el programa desarrollado en el pórtico de "Hado y divisa...".

## CONCLUSIONES.

Este nuevo elemento escenográfico, conocido en la actualidad como arco proscenio, fue pieza indispensable en la concepción escénico-plástica del teatro calderoniano. Como así lo demuestran las numerosas descripciones del mismo que figuran en sus obras.

La producción dramática de los últimos años de Calderón, a diferencia de la de Lope de Vega, posee una gran conformación visual y por ello, el "pórtico del teatro" jugó un gran papel en la puesta en escena de sus obras.

A diferencia del corral de comedias, donde su escenario múltiple pudo mostrar al espectador diferentes escenas, ofreciéndole diversos puntos de vista, nuestro teatro cortesano, influenciado por la práctica teatral italiana, contará con una ventana en el proscenio, que dejará ver y encuadrará una escena ordenada en perspectiva en el interior de su escenario.

Llegamos a la conclusión de que esta nueva aportación a la arquitectura del escenario cumplió con diferentes funciones escenográficas como fueron: proporcionar al auditorio el marco ideal en el que podía contemplar la imagen de la escena representada en el escenario centrada con la apariencia de un gran cuadro. Además de ayudar a la iluminación del espacio escénico y de facilitar la entrada y salida de los actores, así como al cambio de decorados de las diferentes mutaciones.

Con la creación de este "pórtico del teatro", se introdujo un cambio total en las puestas en escena. Con este marco desaparecieron de nuestros escenarios "la puerta" y "el paño", llamadas así a las entradas del vestuario de los actores en el corral, considerados como los elementos escénicos más primitivos del teatro europeo y casi los únicos usados por la "Commedia dell'Arte italiana.

Por estas razones, podemos considerar al "pórtico", junto con la "cortina", y los bastidores en perspectiva como el paso decisivo de lo que dejó de ser corral para convertirse en teatro regio.

A través de lo investigado, podemos deducir, que el pórtico del Coliseo del Buen Retiro constaba de una base arquitectónica fija, cuyos elementos eran transformados y disfrazados por el escenógrafo de turno, de acuerdo con el motivo o la temática de la fiesta u obra a representar.

El cambio que sufrió el pórtico del Coliseo para la representación de "Hado y divisa...", perteneció a una de estas transformaciones, que tanto encajaron con el gusto de la época. Transformación a la que podemos considerar del más puro estilo barroco. Su modelo fue el frecuentado por nuestro teatro cortesano, como así lo indican, tanto su organización compositiva, dependiente de su base arquitectónica, como los demás elementos en él utilizados.

Por el significado a que remitían los asuntos que figuraron en el pórtico que merece nuestra atención, hemos de conceptuarlo, al igual que a la cortina, como un emblema, cuyo programa estuvo dedicado a la monarquía como institución con poder absoluto, y en particular a la figura del Soberano como máximo representante, ensalzando sus virtudes.

Observamos, en dicho pórtico, un intencionado deseo de realizar las funciones de prólogo, es decir de anticiparnos un simbolismo, cifrado en la imagen del Rey, que en el transcurso de la representación se convertiría en el motivo principal de la misma (48). Así como a través de su plástica, pretendió presentar una muestra del buen hacer que de igual manera se vería reflejado en los decorados y tramoyas utilizados en las mutaciones de la comedia.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- MUÑOZ MORILLEJO, JOAQUIN. "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1923. Pág. 12.

Según este autor, por la puerta central, entraban los dioses y los héroes, y por las laterales, los huéspedes o personas extrañas.

- 2.- MUÑOZ MORILLEJO, JOAQUIN. Op. Cit. Pág. 15.
- 3.- Véase lo que decimos de los huecos acortinados del corral de comedias en la Parte Primera, Capítulo III. "La cortina que cubría el teatro" en esta representación".
- 4.- CHENEY, SHELDON. "Stage Decoration". Nueva York 1.928.  
  
LECLERC, HELENE. "Les origines italiannes de l'architecture teâtrale moderne". París 1.946.  
  
ARRONIZ, OTHON. "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid 1.979. Págs. 120 y ss.
- 5.- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca 1.989.
- 6.- SABBATINI, N. "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". Marie y René Canavaggia y Louis Jouvet. Idées et Calendes. Neuchatel 1.942. Libro II. Capítulo 3.
- 7.- Consúltese lo que decimos sobre la cortina de "Andrómeda y Perseo" en la Parte Primera, Capítulo III. "La cortina en el teatro cortesano español".
- 8.- Véase el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón..." y la nota 14 Infra, donde transcribimos la descripción de Calderón del arco proscenio de la



representación de "Fieras afemina amor", donde denomina a este elemento "pórtico", mientras que en la de nuestra comedia lo llama "fróntis".

- 9.- VILLAMEDIANA, CONDE DE. (TARSIS, JUAN DE.) Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez. Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las obras de Lope de Vega. B.A.E. 188. Pág. 245.
- 10.- VEGA CARPIO, LOPE FELIX DE. Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las obras de Lope de Vega. B.A.E. 188. Pág. 244.
- 11.- HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO. Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las obras de Lope de Vega. B.A.E. 188. Pág. 249.
- 12.- Véase lo que dice sobre el teatro portátil de Cosme Lotti:  
  
ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Págs. 207-213.
- 13.- MUÑOZ MORILLEJO, J. Op. Cit. Págs. 36-38.

Este autor nos da cuenta que la referida comedia se representó con motivo del cumpleaños de la Reina Mariana de Austria, y que Mantuano realizó el pórtico y pintó la cortina, como asimismo Caudí se ocupó del decorado y tramoyas de esta representación, al igual que en nuestra comedia.

- 14.- "Fundóse el pórtico del teatro de orden compuesta, sobre cuatro columnas de bien imitada piedra lázuli, cuyas cañas estaban adornadas á trechos de resaltados bollos de oro, y en su correspondencia dorados sus capiteles y sus basas, con que siguiendo el orden corría la cornisa enriquecida á partes de los mismos bollos, mascarones y cornucopias. En ellas descansaban unas volutas, de quien pendían varios festones, que dando vuelta á los modillones, recibían el cerramiento del fróntis de quien era clave una medalla de relieve..."  
"....A los lados del pórtico entre coluna y coluna, estaban en sus nichos dos estatuas, al parecer de bronce, que haciendo viso al héroe de la fábula, halagando una á un leon y otra á un tigre, significaban el valor y la osadía...."

CALDERON DE LA BARCA, P. "Fieras afemina amor". Loa

para la comedia. Descripción del pórtico del teatro. Tomo II. B.A.E. Pág. 529.

Compárese con la descripción del pórtico de "Hado y divisa..." que hemos transcrito en el Apéndice 1 "Descripción hecha por Calderón...".

15.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro 1982. Págs. 117-118.

16.- El dibujo escenográfico de Rizi está realizado a lápiz, pluma y aguadas de color sepia, iluminado con tintas grises, azul y verde, sobre un soporte de papel verjurado amarillento. Lleva al pie la indicación de la escala gráfica utilizada en "pies" (6 "pies" = 37 cm.). En la parte superior, en el centro, aparece la inscripción: "Illustrat et favet". En el margen superior figura una nota manuscrita a lápiz en letra del siglo XIX (de Isidoro Rosell, según Barcia): "Escenografía de Ricci p.ª la sala de Comedias de Felipe IV". "Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII". Cat. M. Cultura. Madrid 1.991.

Véase también lo que decimos acerca de cómo figura fechado este dibujo de Rizi en la Parte Primera, Capítulo I. "La sala del Coliseo del Buen Retiro" y su nota 29.

17.- Véase Nota 14 Supra.

18.- Cótéjese lo dicho en ambas descripciones. (Nota 14 y Apéndice 1 "Descripción hecha por Calderón...")

19.- Véase Nota 14 Supra.

20.- Apéndice 1 "Descripción hecha por Calderón...".

21.- Este dibujo está catalogado en la Biblioteca Nacional de Madrid: Dibujos 736; sign.: 14-47. Se trata también de una montea como el de Rizi, hecha con escala, sin que al parecer los lados de la embocadura representada sean iguales, una de sus esquinas, la del ángulo superior derecho se encuentra deteriorada, por lo que esta parte de la imagen no es visible, pero por lo existente se puede comprobar que se trata de una embocadura asimétrica, suponemos que sea uno de tantos disfraces de los que sufrió el pórtico del Coliseo. Shergold lo reproduce en su obra: "A History Spanish Stage". Lámina 31. y Trend, J.B. en su: "Escenografía madrileña en el siglo XVII". (Tirada aparte de la Revista Biblioteca y Archivo Museo Ayuntamiento de

Madrid. Imprenta Municipal. Madrid 1926) también nos da cuenta del mismo en la pág. 15.

- 22.- Apéndice 1 "Descripción hecha por Calderón...".
- 23.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Tomo II. B.A.E. Pág. 529.
- 24.- "A Claudio Truchado, que pinto los marmoles y jaspe del frontis, 1.000 reales de ayuda de costa..... 1000 Rs".

"Dorador

18600 reales del dorado en el frontis del Coliseo en los capit(el)es y basias (sic) de las columnas pilastras, el leon con el mundo, cruz y cetro, espada, terrazo en que se afirma el leon, las benas, bolas y campo de la orla, figuras y tributos que tienen en las manos, y de mascararas doradas en el dicho frontis y las arañas..... 18600 Rs."

"Al maestre Pedro de Montinez (sic, por "Martinez"), que es el que bacio hizo los moldes para la pasta del frontis..... 2200 Rs".

"Jente que trauajo en el frontis Pedro el escultor se ajusto en 725 reales lo que hauia de hacer de su oficio..... 725 Rs".

El peon del escultor, 21 dias a 6 reales.....

..... 126 Rs".

El Lic. don Domingo Pintor, por 23 dias que se ocupo a 24 reales..... 552 Rs".

Pedro el albañil trauajo 29 dias, 14 reales....

..... 406 Rs".

Además de las partidas pagadas a varios "pasteros" y de material utilizado en la ejecución de este frontis, entre los que figuran "las trompetas para las figuras" de las Famas y "Del cetro" que asistió al león.

SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España, I. Tamesis Books Limited. London. Madrid, 1.982. Págs. 123, 132, 133 y 129.

- 25.- Véase lo que decimos acerca del protagonismo real en la Parte Segunda, Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".
- 26.- Consúltese en esta Tesis el Apéndice 5, donde tratamos la relación de la figura simbólica del león con la del monarca. "La divisa de Leonido y su relación con la monarquía hispana en la persona del Rey".

- 27.- La Diosa Minerva fue desde la Antigüedad uno de los personajes más influyentes en la vida de los mortales y, como ser benéfico para el hombre, protegió a Hércules, Prometeo y a Perseo entre otros héroes.
- 28.- En una de sus formas más primitivas, era una diosa de la guerra, de ahí sus armas. Perseo le concedió la cabeza de Medusa por haberle ayudado a matar a este monstruo.  
Pero por encima de todo, para los griegos y romanos y más tarde en el Renacimiento, fue la diosa de la Sabiduría.

**HALL, JAMES.** "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza Editorial. Madrid, 1974. Pág. 215.

Palas Atenea figura entre las doce diosas olímpicas y la llamaron Palas por estimar que siempre se mantuvo doncella, virtud que la hizo ser, según ha observado R. López Torrijos, una de las figuras mitológicas favoritas a los ojos de la ideología dominante en el siglo XVII.

**LOPEZ TORRIJOS, R.** "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid, 1985. Pág. 314.

- 29.- **ALCIATO.** "Emblemas". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1985. Emblema XXII. Págs. 53-54 y Emblema XXIII. Págs. 54-55.

En el Emblema XXII, **Alciato** nos presenta a la diosa como modelo de virginidad, con un dragón a sus pies, en su cabeza un yelmo y decorando su escudo, la cabeza de Medusa.

- 30.- La publicación consultada pertenece a un ejemplar existente en nuestra Biblioteca Nacional, publicado en Bruselas en el año 1.672, los grabados son de Francisco Foppens.
- 31.- Hablamos de esta composición también en el Capítulo I de la Segunda Parte. Pág. 187 y la Fig. 9 del mismo.
- 32.- **LOPEZ TORRIJOS, R.** Op. Cit. Pág. 317.
- 33.- "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid (1650)". Pág. 82.
- 34.- Los documentos referentes al contrato de las obras de esta Entrada fueron publicados por Varey, J.E. Y Salazar, A.M. "Calderón and the Royal Entry of 1649". Hispanic Review (1966). Pág. 9. Por ellos sabemos que

se encargó "...a Pedro de la Torre de la fábrica de los arcos, y a Francisco Risi de la pintura y a don Sebastián Herrera de las estatuas..."

Efectivamente, el mencionado dibujo puede corresponder al último de estos artistas. El dibujo como puede verse, está perfectamente terminado, y según apunta R. López Torrijos, quizá estuviese destinado no sólo a preparar el monumento de la Entrada, sino a perpetuar su imagen por el grabado pues como es sabido el Ayuntamiento de Madrid, mandó imprimir un libro con estampas de los arcos y demás ornatos de esta entrada, desgraciadamente surgieron dificultades y lo único que se imprimió fue el libro ya mencionado. Nota Supra.

LOPEZ TORRIJOS, R. Op. Cit. Pág. 318.

- 35.- "Descripción verdadera... de la Entrada de Doña María Luisa de Borbón". Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, s.p.
  - 36.- Los jeroglíficos incluídos en las Entradas de reinas inspiraron generalmente, y a veces literalmente, en las imágenes gráficas y literarias que aparecían en los libros de emblemas, siempre consultados por los autores del programa de fiestas.
- LOPEZ TORRIJOS, R. Op. Cit. Pág. 318.
- Véase lo que dice al respecto GALLEGO, J. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1987. Págs. 131.139.
- 37.- VALERIANI, IOANNIS PIERII. "Hieroglyphica". Basileae. MDLXVII. Fol. 116.
  - 38.- Cuya traducción se puede interpretar como: "valgase de letras y de armas que conservan unas, lo que ganan otras".
  - 39.- MENDO, ANDRES. "Príncipe Perfecto". León de Francia 1661. Pág. 95. Doc. XVIII.
  - 40.- SOLORZANO PEREIRA, IOANNES. "Emblemata Regio Política". s.l. 1651. Emblema XXV.
  - 41.- Véase la Parte Segunda, Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Parte Tercera Capítulo XI "El figurín de "La Fama" y su correspondencia con los modelos establecidos por la emblemática y la iconología" y Figs. 1, 2, 3 y 4.
  - 42.- En el episodio de "Hércules en la encrucijada", según

J. Hall, la Virtud puede adoptar la forma de la misma Minerva, como diosa de la Sabiduría y protectora de Hércules. Lleva casco y armadura, tiene el escudo en el suelo y cerca puede verse su Lechuza. Señala el camino con gesto serio. Más arriba la Fama hará sonar su trompeta, dando a entender que Hércules será recordado por toda la eternidad.

HALL, JAMES. Op. Cit. Págs. 159-160.

La figura de Hércules fue emparentada como es sabido, con la del monarca. En las alegorías, Hércules personifica la fuerza física y suele aparecer acompañado de Minerva, que representa la virtud complementaria a la suya, es decir la sabiduría o fuerza moral.

Por esta razón se explica la aparición en el pórtico de "Hado y divisa..." de Minerva y la Fama, ya que el programa del mismo estaba dedicado a la figura del Monarca.

- 43.- ALCIATO. "Emblemas". Op. Cit. Emblema CCX. Pág. 251.
- 44.- ALCIATO. "Emblemas". Op. Cit. Emblemas XXIII y XXIV. Págs. 54-55 y Emblema CXXXIII. Pág. 174.
- 45.- Véase lo que decimos en la Nota 16, de la técnica utilizada por Rizi en este dibujo.
- 46.- WILSON, E. y SAGE, J. "Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón". Londres 1964.

KENYON, H. "Color symbolism in early spanish ballads". RRQ. T. VI. (1.915). Págs. 327-40.

Citados por RUIZ LAGOS, M. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte Nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. Centenario de Calderón. Págs. 282-289.

- 47.- RIPA, CESARE. "Iconología". Akal/Arte y Estética. Tomo I. Págs. 291 y 410. Tomo II. Pág. 35.
- 48.- Véase lo que decimos acerca del protagonismo del Rey en la comedia de "Hado y divisa...", en el Apéndice 5 de esta Tesis. "La divisa de Leonido y su relación con la monarquía hispana en la persona del Rey".

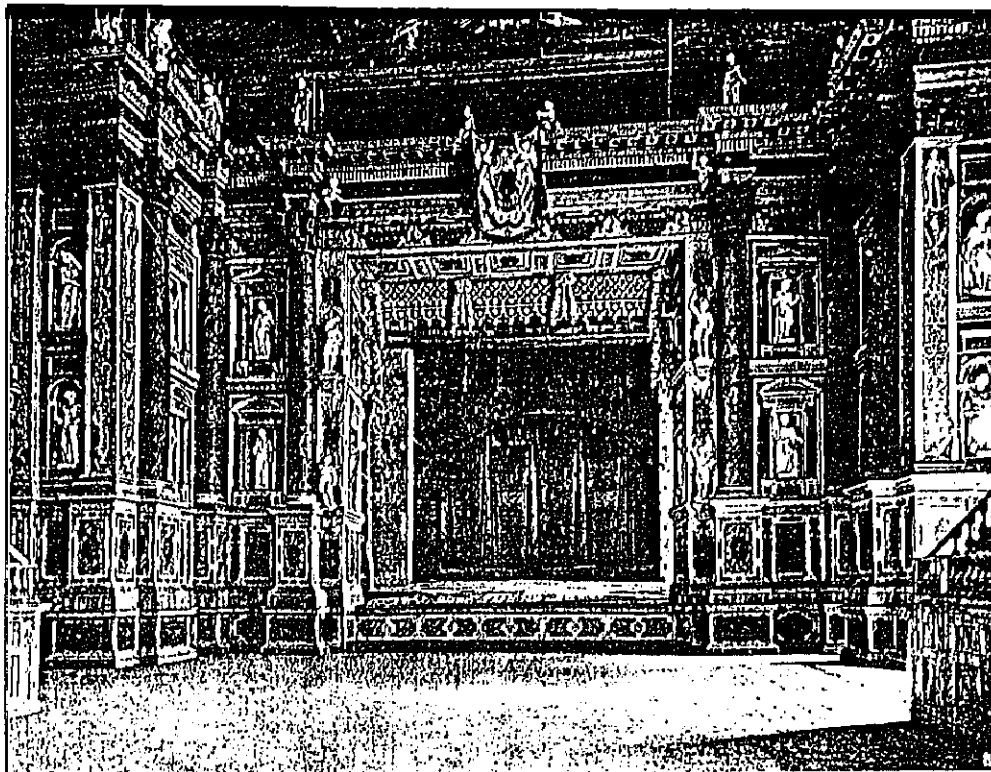


FIG. 1: PARMA. Teatro Farnesio. Arco proscenio construido por G.B. ALEOTTI entre 1.618-1.619.

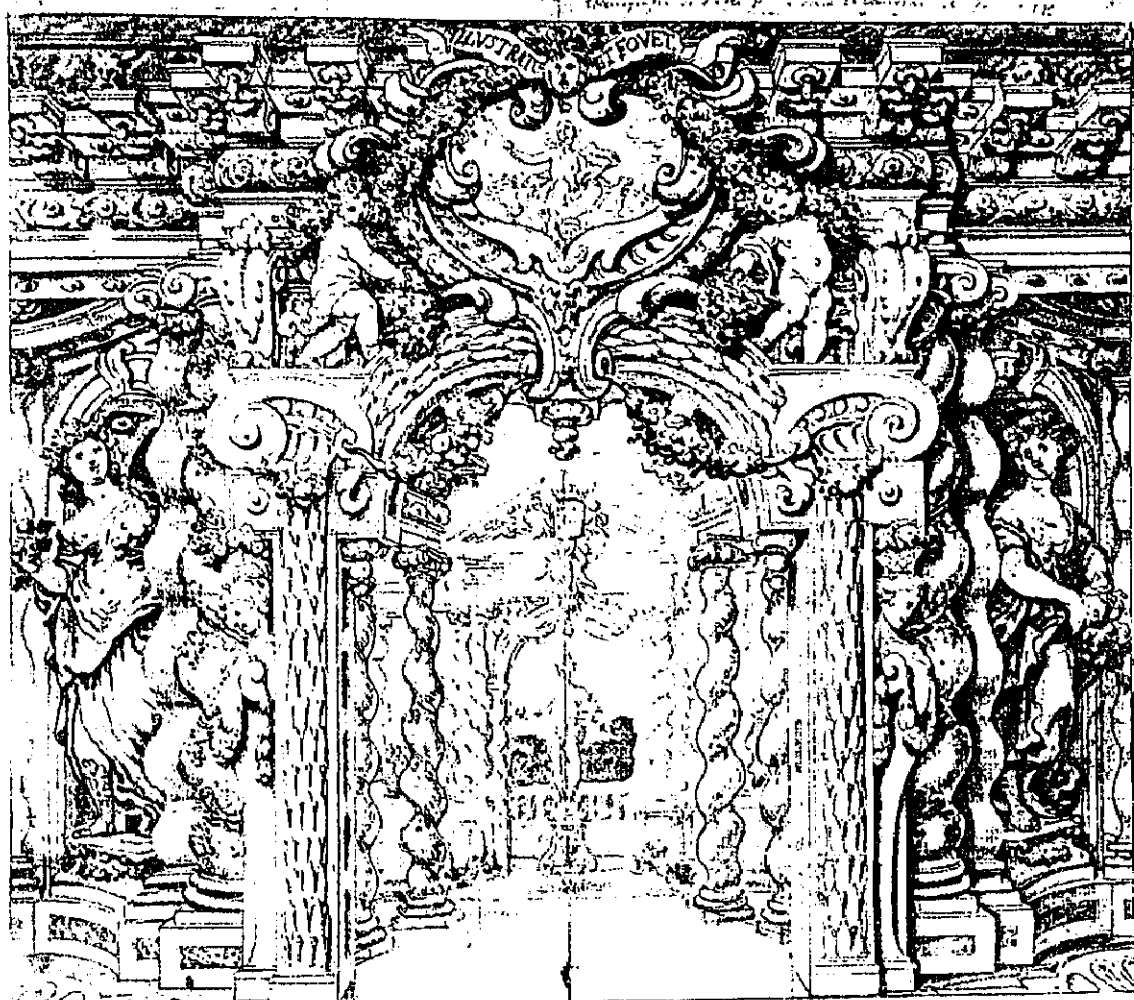


FIG. 2: F. RIZI. "Decoración teatral o efímera para un festejo real". (Segunda mitad del siglo XVII). Biblioteca Nacional. Madrid.

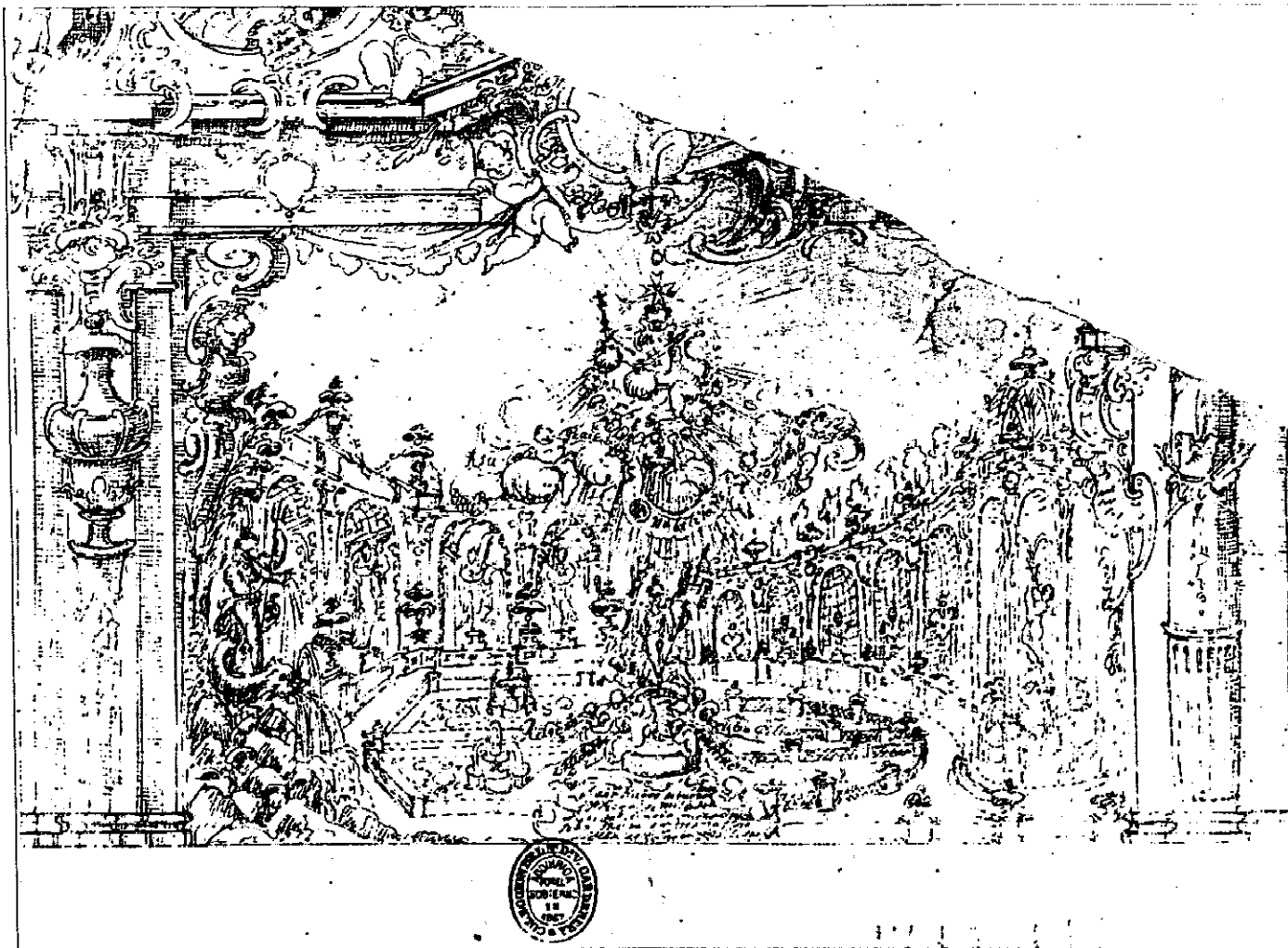


FIG. 3: ANONIMO. "Dibujo para una decoración teatral palaciega". Biblioteca Nacional. Madrid.





FIG. 4:  
ALCIATO. Imágen gráfica del "Emblema XXII".  
Lyon, 1.549.



FIG. 5: VAENIUS. "Teatro moral de la vida en Cien Emblemas". "Emblema 76".  
Detalle de Palas. Grabado de F. Foppens.

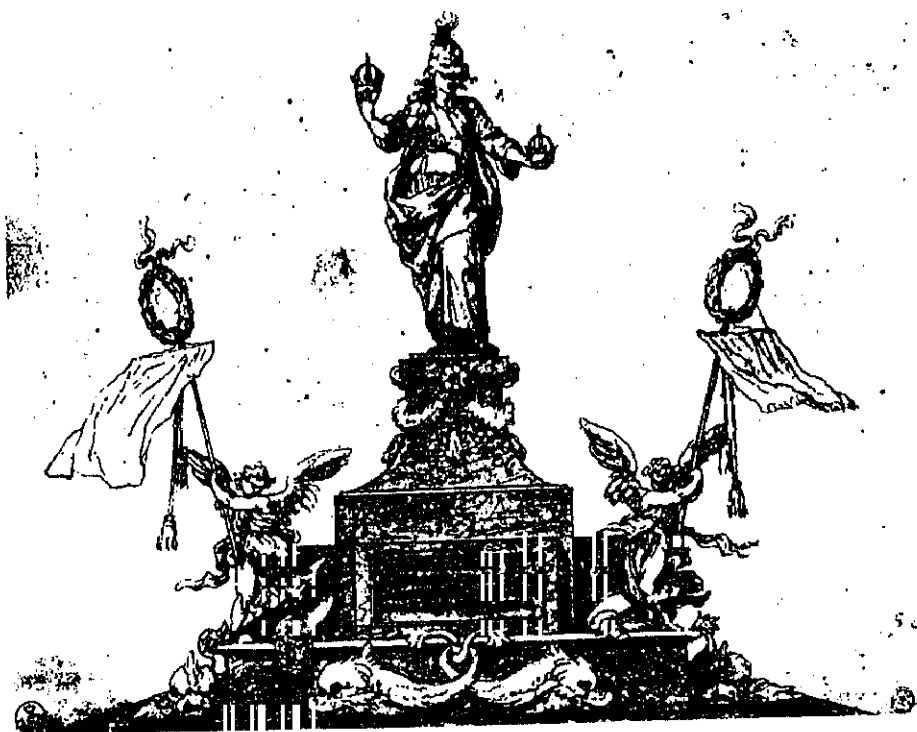


FIG. 6: S. DE HERRERA Y BARNUEVO. "Alegoría con Minerva".  
Florenzia, Uffizi.

### CAPITULO III

#### "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA..."

- LA INTERVENCION DE LA CORTINA EN NUESTRAS PRIMERAS REPRESENTACIONES ESCENICAS. (PAG. 97).
- ANTECEDENTES EN ITALIA DEL "TELON-PREFACIO". (PAG. 100).
- LA CORTINA EN EL TEATRO CORTESANO ESPAÑOL. (PAG. 102).
- "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 110).
- LA CORTINA DE "HADO Y DIVISA..." COMO TELON EMBLEMATICO. (PAG. 135).
- RELACION DE ESTA CORTINA CON LAS DE OTRAS REPRESENTACIONES. (PAG. 139).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 142).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 143).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 163).

### APENDICE 1

- DESCRIPCION HECHA POR CALDERON DE LA SALA DEL COLISEO, FRONTIS Y CORTINA DEL TEATRO. (PAG. 175).

"LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA...".

#### LA INTERVENCION DE LA CORTINA EN NUESTRAS PRIMERAS REPRESENTACIONES ESCENICAS.

Para hacernos una idea de cómo fue adoptado el elemento escenográfico de la cortina en nuestro panorama teatral, hemos de remontarnos a las representaciones de Autos Sacramentales, que fueron celebradas en nuestro país desde principios del siglo XIV, en calles o plazas, durante las fiestas del Corpus.

En estas representaciones hicieron su aparición los llamados "carros triunfales", denominación que como apunta Navarro de Zuvillaga, hace referencia a los "trionfi" italianos que tanto se utilizaban en el Renacimiento (1).

La cortina en estos carros, que no fueron al principio más que una plataforma, es de suponer, que figurase pintada y coloreada como foro.

Más tarde se utilizarían carros más sofisticados, con una caja o casa de dos pisos y de planta cuadrada, en armadura de madera cubierta de lienzo pintado, rematados por torres como las de los edificios de la época. También se usaron dos carros en vez de uno, que se adosaban, enfrentados, a los extremos de un tablado sobre ruedas. El conjunto de las tres piezas se llamó "carro" y a los que portaban casa "medio carro" (2).

De la obra de Lope de Vega "La Margarita Preciosa", escrita precisamente para dos medios carros y tablado fijo, tenemos constancia que en una representación de la misma, celebrada en Segovia en 1.616, se hizo uso del elemento escenográfico de la cortina. Según nos dice J. L. Flekniakoska, en esta función las "casas" estuvieron revestidas de lienzo sólo en tres lados, quedando el frente tapado por cortinas independientes en cada piso, que permitieron descubrir el decorado oportuno en su momento (3).

Pero será a partir de 1.652 y debido a las indicaciones de Calderón, y más tarde a los diseños de Baccio del Bianco, cuando se hará necesaria la utilización de la cortina en los carros. Pudiéndose leer en un contrato perteneciente a 1.654, que "...todas las cosas que por tramoyas hubieren de salir en dichos carros por escotillones o descubiertos por cortinas" (4). Podemos observar, que el uso de la cortina fue similar al utilizado en los corrales de comedias, como veremos más adelante.

El drama litúrgico representado en el interior de nuestras iglesias se sirvió, al igual que los autos, del mencionado sistema de casas o carros, por lo que la cortina tuvo semejante función. Sin embargo, nuestro teatro secular, representado en calles y plazas, rechazó el mencionado sistema para adoptar un espacio unitario, es decir, un tablado con pequeños cambios de cortinas.

De la función de la cortina en estos teatros, nos da cuenta una descripción de Cervantes, de hacia 1560-5, que dice así:

"...me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda...". "El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo." (5).

La experiencia teatral de los autos sacramentales en nuestro país, fue decisiva para la puesta en escena de los corrales de comedias, según afirma J. Navarro de Zuñiga (6).

Aunque en nuestros corrales no figuró la cortina como tal elemento escenográfico, sí debido a su conformación arquitectónica, con su escenario a dos o tres niveles, dió lugar a unos huecos acortinados destinados a los distintos tipos de escena. En cada uno de estos huecos o espacios escénicos se podía montar una pequeña escena, que llegado el momento se abriría a la vista del público al correr la correspondiente cortina (7). La manera de abrir estas cortinas durante una escena, variaba según la intención (8).

Encima del tablado y a todo lo largo del escenario, había un corredor que solía utilizarse para las escenas de balcón, con sus correspondientes huecos acortinados que se abrían en el momento de la aparición de la escena.

La utilización de la cortina en el hueco central, situado al nivel del tablado, estuvo supeditada al movimiento escénico y por requerimiento de la escena, éste



se solía transformar en un interior al correr las cortinas. También se montaban en él algunas apariencias, la cortina se abría por unos minutos y se cerraba de nuevo. A este hueco central se le llamaba a veces "el teatro" y cuando estaba cerrado, solía quedar cubierto por dicha cortina, o también, por puertas desmontables, según las necesidades de la obra (9).

No nos cabe duda de que a pesar de su reducido espacio, este hueco central del escenario del corral, es un anticipo al llamado juego de la ilusión que vendrá después con la adopción en los escenarios españoles del telón de boca y de la escena perspectivista al estilo italiano.

Podemos decir, que en el espacio escénico del corral de comedias, a pesar de no tener una disposición adecuada para el uso del telón de boca, sí se mostraron en él muchas escenas al descubrir las cortinas.

Aunque, como podemos observar, todavía el espacio escénico de nuestras representaciones teatrales es múltiple, y por esta razón necesita de muchas cortinas, tantas como huecos donde se desarrolla la acción, veremos cómo la cortina situada en un principio a espaldas de los actores, va a ir avanzando progresivamente hacia el umbral del espectáculo, para convertirse en su premisa, su transparencia y su obstáculo al mismo tiempo.

## ANTECEDENTES EN ITALIA DEL "TELON-PREFACIO".

En la concepción escenográfica de Serlio, el decorado era fijo y la zona de actuación se limitaba exclusivamente al proscenio (10); por esta razón este tipo de escenografía no sintió la necesidad del uso de la cortina, a pesar de haberse utilizado anteriormente (11). Habrá que esperar al año de 1.580 en el que Scamozzi abra una puerta central a la "frons-scenae" creada por su maestro Palladio en el Teatro Olímpico de Vicenza, y la cubra con una cortina. A partir de este momento según apunta O. Arroniz, es cuando aparece como una necesidad el cerrar la puerta convertida en marco con una cortina (12). Pero este elemento escenográfico no jugó la función de embocadura, en los escenarios italianos, hasta la aparición del arco proscenio en el Siglo XVII (13).

En Florencia por estos años, triunfa el melodrama, la vida influenciada por la Corte, se convierte en teatro. El siglo XVII se abre con una representación de "El Rapto de Céfalo" de Chiabrera, en la que según nos cuenta Buonarroti "Il giovane", el telón cumplió su función de embocadura de la escena y estuvo compuesto de:

"...ricas cortinas de "noble telaje rojo" con incrustaciones bordadas en oro, "cuando se dió la señal", como por arte de magia, "en un momento abrióse por medio el cortinaje", desapareciendo y "con un festivo murmullo de los espectadores" descubrióse la bellísima escena." (14).

Los telones se imponen en los escenarios italianos ya sea para representar una escena heroica o triunfal. Las fiestas para bodas son fábulas cantadas al estilo recitativo, una aventura de intermedios mitológicos que se desarrollaban delante de los telones.

En ciertas representaciones el telón hacía la función de título o frontispicio de la obra, así como también se prestaba al juego de la ilusión escénica.

Un ejemplo en donde se aúnan estas dos peculiaridades, lo encontramos en un diseño para telón de Alfonso Parigi, para "Le Nozze degli Dei", del abate Coppola, representación

con la que el gran Duque Fernando II, festejó su matrimonio (Florencia, 1.637). Con su puesta en escena, se inauguraba la transformación completa del Palacio Pitti, en sala de espectáculo y la metamorfosis se representaba en el telón, que como un espejo, reflejaba la imagen del patio, y del palacio como símbolo del poder.

La pintura de este telón estaba dividida en dos partes. La de arriba transcribe en letras claras el título del melodrama, el acontecimiento y el nombre de los novios, como si se tratase de la portada de un libro. Abajo, nos muestra una visión cósmica. En ambas partes deja ver en sus bordes laterales, la perspectiva del palacio como si fuera una continuación del espacio teatral donde se representó (Fig. 1).

Las dos partes de dicho telón, por tanto, se complementaban y respondían a una misma intención: aludir a las bodas principescas y a la fábula como pretexto para representar la cosmología mitológica en una red de evocaciones que no salía del espacio de la corte, convirtiéndola en emblema, cifra, simulacro.

En otras ocasiones, el telón adquiría valores de prólogo, pues anticipaba lo que más tarde se vería en el escenario en el transcurso de la representación.

Así el telón, como si se tratase de una veladura, dejó entrever el interior del escenario en la obra representada en 1.678, "Monarchia latina trionfante" de Ludovico Burnacini.

En la escenografía montada para la representación de este telón, nos dice Anna Panicali, que se instauró una estrecha continuidad de signos y de movimiento entre la ficción pictórica y la ficción teatral, pues aparecieron en el mismo proscenio, jóvenes armados y héroes con elefantes, el telón medio alzado y sostenido por una figura alegórica, dejaba entrever el interior del escenario, en la tela estaba pintada una escena representando la lucha de Zeus con los Gigantes (15) (Fig. 2).

El telón por estas fechas es icónico y visual y pretende servirnos de introducción a lo que posteriormente se verá representado en el espacio escénico, de la misma manera que un libro refleja en la portada su contenido, no olvidemos los valores otorgados por estos tiempos a la obra impresa. Todas estas características se acrecientan cada vez más hasta alcanzar su plenitud en el siglo XVIII, cuando el clasicismo imperante, transforma las telas en "telones-prefacio".

## LA CORTINA EN EL TEATRO CORTESANO ESPAÑOL.

El carácter simbólico y alegórico del teatro de corral, influenciado por las puestas en escena de los autos sacramentales, le impidió contar con un elemento escenográfico como el telón de boca.

En nuestro país, al igual que en Italia, el teatro pasó a los palacios y de esta forma hizo su aparición la perspectiva en los escenarios, estableciéndose entonces, la separación entre el teatro popular, propio del corral, y el teatro cortesano.

Con este nuevo concepto perspectivo que adoptó la escena, nació el telón de boca, dentro de un teatro cubierto, con iluminación artificial y con un espacio único, separado respecto del público, por un corredor transversal, ocupado por los músicos (16).

La primera aparición del telón de boca en nuestros escenarios, fue en 1.629 en la representación de "La Selva sin Amor", de Lope de Vega y de mano de Cosme Lotti, escenógrafo, como hemos visto (17), responsable de todas las innovaciones, al estilo italiano, que sufrió la escena española por estos años, entre las que figuraba el uso de la embocadura. De la utilización del telón de boca en esta representación, nos da cuenta Lope de Vega en las palabras preliminares a la comedia, de esta manera:

"La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría..." (18).

De esta innovación, que como es sabido se dió en el teatro portátil instalado por Lotti en el Alcázar madrileño, nos dice Othón Arróniz, que no fue sino la necesaria disposición a la que correspondía la nueva estructura del escenario, para convertirle en un espacio más utilizable. Para que esto fuese posible, el tablado debía contar con el marco proscenio y colgando en su parte posterior, como elemento indispensable, la cortina (19).

Aunque el telón de boca no se trataba de una invención reciente, pues Italia ya lo conocía desde fechas anteriores, sí debió de ser novedoso para el público español. Hasta tal



grado que Lope, al describirlo no sabe denominarlo sino "...la tienda que le cubría..." al (escenario). Más tarde Calderón utilizándola con un mismo sentido, la nombrará "cortina".

Mientras se operaban las transformaciones escenográficas que dieron la propia fisonomía al teatro en Italia y que influyeron de una manera definitiva, en las puestas en escena de nuestro país, apareció en el campo de la escenografía el más conocido de los tratadistas de la época Nicola Sabbatini, del que ya dimos cuenta (20). Sabbatini ante la exigencia del teatro de sala de cubrir el marco proscenio con el telón de boca, se preocupó en el final de la primera parte de su "Pratica...", de dar las instrucciones necesarias para el buen manejo del mismo.

Este tipo de telón sólo se manejaba al comienzo de la representación, una vez ascendido, no se volvía a bajar pues aún no era costumbre establecida la de bajar la cortina al finalizar cada jornada de la comedia, ni mucho menos durante el cambio de los decorados. Cuestiones que los escenógrafos de esos años llevaban a rajatabla, ya que daba lugar a demostrar su prestigiosa habilidad, que era precisamente la de efectuar las mutaciones de los decorados a la vista del espectador, pero de una forma tan rápida, que a estos no les daba tiempo a percatarse de ello. Lo mismo ocurría en España, una vez concluida la loa, se subía la cortina para dar comienzo la comedia y ya no se bajaba entre jornadas, ni durante los entremeses; a lo sumo se hacía cuando concluía el baile final (21).

Sabbatini proponía dos maneras para hacer subir la cortina de una forma rítmica y uniforme. La primera, muy sencilla, consistía en enganchar los extremos de la cortina a dos maromas que, pasando por la rosca de dos poleas situadas encima de la boca del escenario, eran tiradas por dos hombres a cada lado del mismo. Pero era difícil que estos hombres realizasen los movimientos coordinada y acompasadamente, de suerte que la cortina se levantase uniformemente por ambos lados, lo que si no sucedía, rompía el maravilloso efecto que producía en el público la subida uniforme y la controlada aparición del decorado. Para corregir este defecto, proponía que el extremo inferior de la cortina, estuviera recogido por una varilla rígida de poco peso, a cuyos extremos se sujetarían las maromas. De éstas penderían dos sacos de arena que actuarían como contrapeso. El segundo procedimiento consistía en un mecanismo más complicado y costoso, pero mucho más seguro y eficaz. Se trataba de un cilindro, cuyo diámetro debía medir una tercera parte de la altura de la cortina, encajado mediante dos pivotes en las paredes por encima de la boca del escenario, cilindro en el que se iría enrollando la cortina de una manera uniforme. El cilindro se accionaba

mediante cuerdas enrolladas en ruedas dentadas colocadas en sus extremos, cuerdas de las que colgarían dos pesos (22).

En España por estos años la cortina, como apunta Rodríguez G. de Ceballos, jugó un importante papel en toda clase de representaciones teatrales, pues servía de fondo a los actores que recitaban la loa con que aquellas se iniciaban. Sus motivos ornamentales e iconográficos, solían estar en relación con la fiesta que las ocasionaban: el santo o cumpleaños del rey o la reina, esponsales reales, el nacimiento del príncipe heredero, etc...(23).

Las tramoyas presentadas por Baccio del Bianco en el escenario del Coliseo del Buen Retiro, necesitaban al igual que las de su antecesor, Lotti, de la función ilusoria de la cortina. En sus puestas en escena, el marco proscenio con cortina incluida, fue elemento indispensable, alcanzando su máximo esplendor en las representaciones dadas en este lugar.

Así como en nuestros espectáculos, sí se utilizó el modelo italiano de telón, denominado "telón-prólogo", ya descrito, no parece que se prefiriese que su subida fuera uniforme, ni que su parte inferior quedase siempre paralela al plano del suelo del escenario, como recomendaba Sabbatini. Por ejemplo, el primer dibujo de la serie de Baccio del Bianco para la escenificación de "Andrómeda y Perseo" de Calderón en 1.653, muestra el momento en que la cortina del Coliseo del Buen Retiro, está a medio levantar, delante y a la misma altura del borde inferior, de dicha cortina, aparecen sobre nubes y suspendidas en el aire, las personificaciones de la "Pintura", la "Música" y la "Poesía". Detrás de la cortina, en el escenario, la figura semioculta de "Atlas", un colosal autómatas, cuyas verdaderas dimensiones sólo se pudieron apreciar cuando se alzó la cortina enteramente (24) (Fig. 3).

La ligera cortina, probablemente de seda bordada, subió de manera desigual, como podemos contemplar en el dibujo, adquiriendo su borde inferior una deliciosa forma ondulada de un aspecto festoneado. Este efecto se conseguía sujetándola por detrás con bramantes unidos a la cortina mediante sortijas, bramantes de diferentes longitudes que se enroscaban a poleas pendientes del techo y se manejaban coordinadamente desde los lados.

De la ornamentación de esta cortina nos da cuenta el manuscrito que acompaña a los dibujos, de esta manera:

"Estaua la Scena en su primera vista cubierta de una tienda carmesi q(ue) en yguales compartimentos sembrauan entre varios florones

coronadas cifras de plata con tres nombres  
PHELIPE, MARIANA y MARIA TERESA". (25)

Los florones se ven en el dibujo, pero no el nombre del Rey; hay monogramas "MA" y "TER", que se refieren a la Infanta María Teresa, y "MAR", a la Reina Mariana de Austria. Quizá los monogramas del Rey Felipe IV se veían en la parte inferior de la cortina, ya recogida en el dibujo.

Podemos deducir entonces, que la cortina utilizada para esa representación de 1.653, reunió las características de un frontispicio o portada de libro, en el que aparecían representadas enlazadas las letras iniciales de los nombres de las personas reales a las que iba dedicada la fiesta, como hemos visto que ocurría en la cortina de la representación de 1.637 en Florencia, de "Le Nozze degli Dei". Y que su posición a medio subir, dejando entrever parte de lo que había en el escenario, sirvió para predisponer al público acerca de lo que iba a ver una vez que se alzara en su totalidad, haciendo, por tanto, la función de introducción al espectáculo. Aspecto semejante presentó la cortina utilizada para la representación de "Monarchia latina trionfante", que hemos estudiado anteriormente (26).

Aunque se supone de una estancia de Calderón en Florencia donde pudo ver las puestas en escena de los melodramas, género tan relacionado con las comedias de música, frecuentadas por nuestro autor en sus últimos años, y que existe la posibilidad de que éste tomara nota de ciertos elementos escenográficos como el telón de boca, adaptándolos a su teatro. A nosotros nos parece más probable que la adopción de este elemento en nuestra escena, sin duda se debió a la influencia de este teatro, pero traída a nuestro país de mano de Lotti y que Baccio continuó la brecha abierta por su antecesor. Escribiendo Calderón sus obras de este género, con arreglo a la escenografía establecida en las representaciones de nuestro teatro cortesano, en la que la cortina fue, a partir de 1.626, pieza indispensable (27).

Hemos de considerar, que en nuestras representaciones palaciegas, la cortina no se repetía, sino que para cada nueva comedia, era ideada exprofeso por el escenógrafo de turno. Si la cortina en lugar de seda o lienzo fino con adornos y figuraciones tejidas de brocado, era de tela encolada y pintada, nos imaginamos que sería izada no formando el efecto festoneado, de la cortina estudiada anteriormente, sino de la manera descrita por Sabbatini. Así parece que era la cortina de la zarzuela "Los celos hacen estrellas" de J. Vélez de Guevara, representada en 1.672 en el teatro portátil instalado en el Salón Dorado del Alcázar madrileño (28), cuyo boceto de Herrera el Mozo, según J.E.

Varey se conserva en el Museo de los Uffizi de Florencia (29). En esta cortina podemos ver a la figura de la Aurora que se escapa de una nube (30) (Fig. 4).

Existen dos cortinas ejecutadas para representar en el Coliseo del Buen Retiro dos comedias de **Calderón** en diferentes fechas, que aunque no se conserva documentación gráfica alguna de las mismas, sí el dramaturgo las describe minuciosamente en las acotaciones escenográficas que hizo de dichas puestas en escena, y que además, ambas fueron diseñadas por **Dionisio Mantuano**, autor igualmente de los pórticos de dichas representaciones (31).

Una de ellas, es la realizada para la representación que merece nuestra atención, de la que más adelante daremos debida cuenta, y la otra, pertenece a la comedia titulada "Fieras afemina amor", escenificada a finales de 1.675, con motivo del cumpleaños de la Reina. En esta representación, hasta dar comienzo la loa, según nos dice **Calderón**, el marco proscenio se mantuvo cerrado por una cortina:

"...en cuyo primer término, robustamente airoso, se veia a Hércules, la clava en la mano, la piel al hombro, y á las plantas monstruosas fieras, como despojos de sus ya vencidas luchas; pero no tan vencidas que no volase sobre él en el segundo término Cupido flechando el dardo, que en el asunto de la fiesta habia de ser desdoro de sus triunfos. Bien desde luego lo explicaba la inscripcion, cuando en rotulados rasgos que partian entre los dos el aire, decia á un lado el castellano mote: Fieras afemina amor y á otro el latino: Omnia vincit amor. Lo demas del campo que restaba á la cortina, ocupaban pendientes festones de trofeos de guerra, que enlazados los unos de otros orlaban todo el lienzo, sin perdonar pequeño espacio, que no llenase de hermosa variedad la arquitectura en sus diseños, y la pintura en sus dibujos." (32).

Por lo que podemos comprobar en nuestro teatro cortesano, la cortina por estas fechas adquirió valores emblemáticos. Al igual que un emblema, la cortina iba acompañada de su mote, inscripción que encontraba la explicación de su empresa en el simbolismo del asunto representado, función que en el emblema desempeña su imagen gráfica. El resto de la composición de estas cortinas, estaba compuesto por motivos ornamentales, cuya misión era el destacar y acompañar al motivo central.

También a la hora de levantar la cortina por estos años, no se utilizaron los métodos acostumbrados, ya

descritos, sino que se recurrió a efectos artificiosos con apariencia casual, como el ejecutado para dar comienzo a la loa en esta representación de 1.675, del que nos da cuenta Calderón de la manera siguiente:

"...desde lo mas alto del frontis, por detras de una medalla, empezó á descubrirse, hecha una ascua de oro, una Aguila caudal con imperial corona, sobre cuyas batidas alas venia una ninfa, que rompiendo la cortina sin romperla, dió principio á la Loa....." (33).

Otra cortina es la que dispusieron en Valencia J. Gomar y B. Bayuca, para la escenificación de "La fiera, el rayo y la piedra", en 1.690. La representación tuvo lugar en el salón de guardias del palacio virreinal y para ello se tuvo que montar un escenario portátil (34).

Existe un dibujo realizado por los mismos autores del frontis con cortina. Observando dicho dibujo, podemos pensar que al tratarse de un montaje provisional, la boca del escenario debió de estar resuelta con bastidores de madera revestidos de cartón o de tela encolada y pintada y de su parte posterior pendería la cortina, que al igual que la anterior también tuvo un modo muy especial de recogerse. Como así lo describe el manuscrito de la comedia que se conserva con los dibujos, de la siguiente manera:

"Havía bajo las esquinas de la cortina, junto al frontis, a la una parte una águila, y a la otra un león, teniendo entre las garras los extremos de la cortina, y subiendo Alemania sobre el Aguila y España sobre el León, tomaron los extremos de un azafate (35) en el qual fueron recogiendo la cortina hasta esconderse cortina, azafate y tramoyas."

El citado manuscrito, también, nos da cuenta de los diferentes elementos que figuraron en esta cortina y de otros que intervinieron en el frontis en relación con este elemento escenográfico, cuyo texto transcribimos:

"Pintose en la cortina la hermosa beldad de Venus consultando al horroroso oráculo de las Parcas la resulta y destino de su cercano parto, y supliendo el pinzel las elocuencias de la voz señalaba Laquesis q. sería una fiera, guiando el indice azia un tigre que se veía en el mesmo pais; Clotho q. un rayo, demostrado en uno q. abortavan las nubes del proprio hemisferio; y Atropos, q. una piedra, mirando azia una estatua de mármol q. era tambien adorno del mismo terreno; sobre todo lo qual se

vió Cupido en ayre como que él era el monstruo compuesto de aquellas tan distintas materias; todo lo cual se explicó en un verso latino q. se eligió para el frontis, de los muchos y sutiles q. archivó la fama de nuestro gran Poeta Falco, donde dixo:

"Tigrin ait Lachesis; silicem Clotho;  
Atropos ignem".

Y apropiando el título de la comedia y la discrecion de la Fábula al Real Assumpto se leía en el óvalo q. coronava la cornisa de la portada, este mote castellano:

"Para más dichosa medra  
del feliz Carlos Segundo,  
bolverá a nacer al mundo,  
la Fiera, el Rayo y la Piedra." (36) (Fig. 5)

Existen dos bocetos de cortinas, descubiertas por el profesor Varey (37), que aunque de fechas posteriores al estreno de nuestra comedia, es conveniente que citemos, pues como veremos más adelante, tienen ciertos esquemas compositivos y elementos que se relacionan con nuestra cortina. Una de ellas es la que pintó Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia en 1.698, para una representación en el Coliseo del Buen Retiro de la comedia de Sebastián Rejón "Ipodamia y Pelope" (38). Destaca en la composición de esta cortina, en el centro, la cuadriga del Sol-Apolo o, quizás mejor, de Pelope que en su veloz carro cabalga para obtener la mano de Ipodamia, asunto sobre el que versó la comedia (Fig. 6).

El otro boceto pertenece a la cortina pintada por Antonio Palomino para la comedia de Antonio Zamora, "Todo lo vence el amor", representada también, en el Coliseo del Buen Retiro, en 1.707, con motivo del nacimiento de Luis I (39). Por ello en el centro, aparece la figura del recién nacido príncipe como la personificación del Sol, rodeado de rayos y en torno a estos varias figuras alegóricas. A un lado y otro, se encuentran las figuras de Lucina, diosa romana del matrimonio y la de la monarquía española. (Fig. 7).

El izado de esta cortina se efectuó por dos personajes que aparecieron en el proscenio volando con rapidez, llevándose cada uno la mitad de la cortina que quedó recogida en forma de pabellón, dejando así descubierto el escenario para dar comienzo a la representación (40).

Como apunta J.E. Varey, esta cortina nos demuestra, que a pesar de la subida de los Borbones al trono de España, la cortina en estos primeros años del Siglo XVIII, al igual que bajo los Austrias, fue ideada exprefeso para el estreno de

comedias palaciegas que celebraban los grandes acontecimientos, como asimismo para representaciones de comedias ya conocidas que se escogían para las importantes fiestas de la Corte española (41).

## "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN ESTA REPRESENTACION.

No se conserva ninguna documentación gráfica de la cortina utilizada en la representación de "Hado y divisa...", por esta razón, para reconstruirla nos vamos a servir de tres fuentes, una la descripción de la misma donde Calderón, nos ofrece una captación plástica bastante clara de los asuntos representados en ella, y que nos va a ayudar a localizar asuntos semejantes en las otras dos fuentes, como son las corrientes artísticas de la época del estreno de nuestra comedia y las relacionadas con la emblemática. También cuando sea conveniente, estableceremos las correspondientes comparaciones con las cortinas estudiadas anteriormente.

La mayoría de los elementos compositivos de nuestra cortina, tanto los figurativos, como los meramente ornamentales, los encontramos dentro del repertorio utilizado por la pintura mural de la escuela barroca madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, la cual tuvo su apogeo en el Madrid de los últimos años del reinado de Felipe IV y todo el de Carlos II.

Las pinturas al fresco realizadas por dicha escuela, estuvieron siempre en relación con la arquitectura, a la que a veces imitaba, creando verdaderos engaños a la vista; así podemos verlo en las decoraciones de capillas, estancias, fachadas y palacios. Lo que nos demuestra, la influencia que ejercieron en nuestro arte fresquista, los artistas italianos Mitelli y Colonna, invitados por Velázquez a venir a España para trabajar en la renovación decorativa del Alcázar madrileño, llegando a Madrid en 1.658 y realizando importantes conjuntos en los palacios de la Corona y en conventos e iglesias (42).

Ambos artistas, representaban la cima de la tradición italiana decorativa de los "quadraturisti" o decoradores de perspectivas fingidas. Sus decoraciones repletas de brillantes efectos perspectivos, llenos de suntuosas guirnaldas, jarrones, rompimientos celestes y juegos de niños, auténticos decorados que enmarcaban a veces, amplias composiciones de carácter religioso o mitológico, según el espacio arquitectónico a que fueran destinadas, era un tipo de pintura que armonizaba con su entorno, con el que a veces



se confundía, provocando verdaderas ilusiones ópticas (Fig. 8).

Como apunta Pérez Sánchez, la presencia de Mitelli y Colonna en Madrid, fue decisiva para la evolución del gusto decorativo y para la enseñanza práctica de la pintura al fresco (43). Carreño y Rizi, trabajaron con ellos, pudiendo considerarles discípulos suyos, y la influencia de su técnica pervivió con Claudio Coello y Palomino, hasta bien entrado el siglo XVIII.

Los modelos decorativos utilizados por los maestros boloñeses, se introdujeron, al igual que en nuestra pintura al fresco, en nuestras decoraciones efímeras y teatrales, a través de sus discípulos y seguidores, como así los encontramos en la decoración de la techumbre del Coliseo y en la fingida del "frontis" y en los propios elementos decorativos y ornamentales de los decorados de las diferentes mutaciones de nuestro teatro cortesano, y de una manera especial, como vamos a ver, en la cortina que merece nuestra atención (44).

Y en este momento, en el que se estaba fraguando esta nueva escuela de pintura, llega a Madrid en 1.656, el autor de nuestra cortina, Dionisio Mantuano, pintor y arquitecto boloñés, para ser director del Teatro del Buen Retiro (45).

Mantuano, formado en la escuela de los Mitelli y Colonna, se encontró en la Corte, con una serie de seguidores de esta escuela con Rizi a la cabeza, que adoptaban en sus composiciones, los mismos motivos en los que el artista se había formado y que significaban la propia esencia de su arte.

Por lo que podemos decir, que Mantuano fue uno de tantos artistas extranjeros que irrumpieron en el panorama artístico madrileño, y que aportando su línea se identificaron y se fusionaron con nuestro modo de hacer. Prueba de ello, fue su colaboración con Herrera el Mozo, Carreño y Rizi en la decoración al fresco de capillas y en la del Alcázar, aunque muerto en 1.683, tuvo la misma técnica y gusto que estos tres puntales de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII (46).

Mantuano tenía ciertas limitaciones artísticas, pues según Palomino, el artista boloñés estaba sólo preparado en "arquitectura, perspectiva y adornos: porque para las figuras, aunque fuese un mascarón o bichuela, necesitaba valerse de otros" (47). Hemos de reconocer, sin embargo, que dentro del plano decorativo, que es el que nos concierne a nosotros, Mantuano fue un excelso artista; prueba de ello es que muerto Mitelli en 1.668, y vuelto a Italia Colonna, la Junta de Obras de Bosques le considera: "el más único que se

conoce en estos reinos en el arte de pintar al fresco y no haber otro que lo haga con tal inteligencia y primor" (48).

Nuestro artista además, contribuyó a difundir el gusto de las decoraciones pintadas en las casas de la nobleza española, pues decoró las fachadas de la casa del Señor Marqués de los Balbeses, cuyas pinturas realizó en colaboración con **Vicente Benavides**, eminente decorador, especialista también en arquitecturas fingidas y adornos (49).

Pero donde verdaderamente brilló el ingenio de **Mantuano**, fue en su labor realizada en el Coliseo del Buen Retiro, donde pudo dar muestras de su buen hacer en las tramoyas y mutaciones por el presentadas, y que a juzgar por las descripciones de **Calderón** de sus escenografías, podemos tener conocimiento de la magnificencia de sus obras (50).

Ejemplo de sus realizaciones, en el campo de la escenografía, es el que nos presenta la cortina de "Hado y divisa..." en la descripción escenográfica que de ella nos hace **Calderón** (51).

**Mantuano**, para el diseño de esta cortina, se sirvió tanto en su ordenación compositiva, como para los asuntos en ella representados, de los modelos tradicionales de la denominada pintura ilusionista, introducida en nuestro país, por los maestros boloñeses, escuela de la que él fue fiel continuador.

La organización compositiva de esta cortina, recuerda a la utilizada por nuestra escuela madrileña en la decoración de bóvedas y techos. En ella, podemos observar una equilibrada ordenación plástica, concebida por el camino de la simetría, un movimiento de masas en forma de orla, que giran en torno al motivo central, el corazón. Quizas la misma ordenación compositiva que el tetramorfos adoptaba en torno al Pantócrator en el arte religioso.

Un mismo esquema compositivo que el de nuestra cortina, así como la utilización de motivos semejantes, tanto figurativos, como decorativos, podemos encontrar en la pintura de la bóveda de San Antonio de los Alemanes de Madrid, realizada por **Carreño** y **Rizi** hacia 1.665-1.668, sobre proyecto de **Mitelli** y **Colonna** y en las cúpulas del Convento de San Plácido y de la Capilla del Milagro del Convento de las Descalzas Reales, ambas en Madrid, y ejecutadas por **Rizi** en 1.660 y 1.678 respectivamente. (Fig. 9).

Forma de componer frecuente en el artista boloñés que también utilizó en las citadas pinturas del techo del Coliseo, pues como describe **Calderón**, en ellas igualmente

que en la cortina de "Hado y divisa...", figuró un motivo central, en esta ocasión se trataba de un escudo en lugar de un corazón, pero dotado de semejante simbolismo, e igualmente en este caso, rodeado "de las dos insignias de los reinos, festones de flores y cupidos" (52).

Hemos de considerar, que nuestro artista con la cortina de "Hado y divisa...", creó escuela en el escenario del Buen Retiro, pues sus predecesores, se sirvieron de un mismo sistema de ordenación de masas en la composición de este elemento escenográfico (53).

Otro factor de gran importancia en nuestra cortina, debió de ser su efecto de color, así como hemos visto que en la utilizada para "Andrómeda y Perseo", el fondo púrpura subido de la propia cortina, se alternaba con los colores plateados de la ornamentación. De la de "Hado y divisa..." no poseemos ningún dato, pero nos la imaginamos todavía más barroca, de una exuberante policromía, una gran fiesta del color, en la que predominaría una entonación cálida a la que contribuiría el color encendido de las rosas y los exquisitos matices de las demás flores representadas en las guirnaldas, armonizándose con las carnaciones de los efebos y las rosáceas de los cupidillos y con los tonos dorados que debieron ser plasmadas las flechas y las letras del mote, y en el centro como una enorme pincelada de un brillante bermellón, aparecería representado el corazón, color, que según Ruiz Lagos simboliza el amor y el poder, cuestión en la que profundizaremos al hablar de este elemento de nuestra cortina y de su relación con la emblemática (54).

Como así nos da cuenta una partida de los gastos de la comedia, nuestra cortina debió de ser controlada por el mismo sistema descrito anteriormente en la de "Andrómeda y Perseo", es decir, por sortijas (55). En cuanto a la materia con la que fue confeccionada, según apunta Navarro de Zuvillaga, "estaba bordada con hilos de diferentes colores" (56). A nuestro entender, es probable que dada la forma en que fue recogida, la de "pabellón", como tendremos ocasión de estudiar más adelante (57), fuese realizada sino en seda bordada, al menos con recortes de tela cosidos a la misma, a modo de un repostero, ya que debido a la citada función, si hubiese sido pintada sobre lienzo imprimado, como era lo frecuente, al izarse en esta forma tan peculiar, hubiese habido posibilidades de resquebrajamientos de la materia.

## Esquema compositivo de la cortina de "Hado y divisa..."

Para llevar a cabo la investigación iniciada en el capítulo anterior, es indispensable que realicemos un esquema compositivo de la cortina que merece nuestra atención, éste nos permitirá analizar las fuentes plásticas, simbólicas y emblemáticas de cada elemento que intervino en nuestra cortina, por separado.

El orden que vamos a seguir para la enumeración y análisis de los diferentes elementos de que se compone este esquema compositivo, va a ser según su situación en el plano espacial, del núcleo central a los extremos de dicha cortina:

- **"CORAZON ARDIENTE"** (Motivo central en el que convergen todas las miradas).

Figuras que "servían de engaste" al motivo central:  
(Círculos concéntricos).

- **"MOTE"**. Compuesto por el círculo de letras de oro que componen el "sagrado mote": "Vulnerasti cor meum" (Heriste mi corazón), y las flechas convertidas en "Cetros". (Lo estudiaremos junto con el siguiente motivo).

- **"GUIRNALDA DE CUPIDILLOS"**. Puttis en diferentes movimientos, con arcos y flechas convertidas en cetros, fijos "todos a una propia acción, que era vibrar con la tirante fatiga de sus arcos".

- **"ORLA DE CADENA DE FLORES"**. ("Orlábase de unas bellísimas guirnalda, que, enlazadas una en otra, hacían una cadena de vistosos eslabones: imitadas tan al vivo las rosas que las componían, que casi se percibió su fragancia...").

Hacían en papel de orlar, de engalanar, cerrando a la par la composición con las siguientes figuras:

- "MUCHACHOS". ("Pendían á trechos de los eslabones-  
formados por las guirnaldas de rosas- unos muchachos  
que, ansiosos se abrazaban a ellos...").  
Estas figuras de efebos las estudiaremos junto a las  
diversas transformaciones que sufrió el dios del  
Amor.

Tanto el MOTE como la GLOSA de esta cortina, los  
estudiaremos en el Capítulo: "La cortina de "Hado y  
divisa..." como telón emblemático".

El "corazon ardiente" de la cortina de "Hado y divisa...".

Es frecuente que cierto tipo de manifestaciones artísticas, a la que pertenece nuestra cortina, conlleven en esta época motivos simbólicos como este "corazon", que dada su naturaleza poseen un significado que hace necesaria su lectura. Podemos considerar a esta figura por su papel asignado en la cortina, como un signo ideográfico. Efectivamente, en un momento de agudeza visual, el protagonismo y la apariencia de esta imagen en nuestra cortina, conduciría al espectador al primer golpe de vista, al mundo de las ideas.

La fuerte atracción visual que experimentaría el público que asistió a esta función del Coliseo al contemplar el motivo central de nuestra cortina, es de suponer que fuese irresistible. Después del impacto visual, entraría en juego su mente, para interpretar convenientemente su significado. En esta ocasión, el asunto poseía una apariencia familiar reconocible para esta sociedad educada en una cultura simbólica, ya que este motivo era frecuente en la emblemática (58).

Debido al carácter empresarial con que dotó a este elemento del "corazon" el autor de nuestra cortina, vamos a tratar su significado en el capítulo dedicado a estudiar el sentido emblemático de la misma, donde después de establecer una relación entre dicha figura y el resto de los asuntos representados en esta composición, llegaremos a la conclusión de que este "corazon ardiente", pudo significar al del propio Monarca. Por esta razón, ahora vamos a limitarnos a revisar en el campo de la iconología la aparición de esta imagen simbólica, con ejemplos que nos proporcionen una identidad y protagonismo semejante, al que a nuestro parecer debió de poseer este elemento en la cortina que merece nuestra atención (59).

Hemos de considerar, que la Compañía de Jesús desempeñó un importante papel en el fomento de la cultura simbólica en nuestro país y entre sus numerosos emblemas, muestra de su facilidad para la inventiva, figura el "corazón". Según Mario Praz, este símbolo se impone en la Compañía en 1.624, a partir de la aparición del libro "Emblemata Sacra" de Cramer (60). Pero como ha señalado J. Gállego sin pretender

contradecir a la más alta autoridad actual en materia de emblemática, el Corazón ya había aparecido en la iconografía jesuíta mucho antes, en el libro de Honras de la Emperatriz Doña María de Austria, con fecha 1.603, entonces, como afirma este autor, su influencia precedente habría que buscarla si acaso, en la "Emblemata" editada en Lyon en 1.571 de **Georgette de Montenay**, con un centenar de estampas de **Pierre Woeiriot** y que tuvo primero dos versiones en latín, en 1.619 se imprimió una edición políglota que será la que utilizaremos (61).

En el mencionado libro de **Montenay** encontramos una gran profusión de corazones en sus emblemas, y tenemos la seguridad de que es el precedente más antiguo en el uso de esta figura simbólica, por lo menos en un libro de estas características, dedicado en su integridad a emblemas morales.

En esta primera aparición del "corazón" en el campo de los libros de emblemas, podemos observar que no es tratado con un sentido religioso de amor divino, como posteriormente lo utilizará la Compañía de Jesús. Con **Montenay**, el "corazón" cobra un sentido de amor humano y es empleado con fines puramente edificantes y ejemplares, como expresión de una escondida sabiduría repleta de humanidad.

Con un mismo protagonismo del que a nuestro parecer adoptó este símbolo en nuestra cortina, **Montenay** nos presenta en el mencionado libro, en la imagen gráfica del "Emblema XXX", podemos ver un enorme corazón real, coronado. La viscera real aparece en esta ocasión entre nubes y sostenida por la mano del Padre Eterno. La empresa nos la descifra el mote en latín: "Dominus Custiodat Introtum Tuum" (Dios se ocupa de que entres en el Cielo). Debajo, la glosa nos amplía el sentido del emblema, en donde nos da a entender que la misericordia de Dios es infinita, pero no conoce de clases sociales, así los corazones de los Reyes, como los de todos, están en mano del Señor, y de la misma manera, los que obren mal, serán castigados y los buenos gozarán de El.

Otro ejemplo de corazón emparentado con la realeza, lo encontramos ya en nuestro país en el mencionado libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús a la Emperatriz Doña María de Austria, de autor desconocido y publicado en el mismo año de las exequias, 1.603. El Jeroglífico N<sup>o</sup> 44 del libro, nos presenta la imagen de este signo con un semejante sentido ideográfico al anterior e igualmente coronado, en su interior lleva grabado el emblema de los jesuitas. La glosa que le acompaña dice así:

"No se puede declarar la devoción que esta Señora tuvo al Santísimo nombre de Jesús, y la

grande estima que a los religiosos de la Compañía de Jesús tenía. Para declarar esto, fue buen pensamiento, el de ir, que teniendo en sus escudos Aguilas Imperiales, Castillos, Granadas, Leones, tenía en su corazón esculpido el nombre de Jesús, de lo cual se le seguía mayor gloria, que de los gloriosos títulos de sus armas". (62) (Fig. 10)

Dentro de la iconografía de los "cardiomorphoseos" en nuestro país por estos años, hemos de dar cuenta de los que aparecen en un hermoso libro de **Pedro Rodríguez de Monforte** en el que además, nos dá cuenta de la impresionante obra que debió de ser el catafalco levantado en el Real Convento de la Encarnación de Madrid, para las exequias reales de Felipe IV, muerto en 1.665, en pleno auge de la realización de arquitecturas efímeras, destinadas a las pompas fúnebres y a otras conmemoraciones.

En este libro, de contraportada, podemos ver un magnífico frontispicio, realizado por **Pedro de Villafranca**. Los fines pretendidos en su composición son, los de relatarnos la vida y conmemorar la muerte y gloria eterna del monarca Felipe IV, además de expresarnos el inmenso dolor y desconsuelo de su viuda Doña Mariana de Austria, por su desaparición de este mundo. En la parte derecha de esta composición, dedicada al recuerdo de la muerte del Monarca, en su ángulo inferior, podemos contemplar al desnudo Corazón del Rey, "tan sujeto a oscilaciones durante su vivir", como apunta **J. Gállego** (63). Nos encontramos, de nuevo, ante un "corazón" que simboliza al del Rey, pero en este caso con una particularidad que le diferencia de los anteriores, pues aparece sin ningún tipo de atributo, es decir se nos muestra desnudo. La inscripción en latín nos explica el sentido de su desnudez: "Peribit Cor Regis. Hier.4." (Perecerá el Corazón del Rey) (Fig. 11).

En el libro de **Rodríguez de Monforte**, podemos contemplar además del espléndido grabado del frontispicio, el del catafalco de Felipe IV, de una austera grandiosidad, que se levantó debajo de la cúpula de la Iglesia, y además una serie de grabados de los jeroglíficos que cubrieron el mencionado recinto y el compás que le precedió, en los que abundan las calaveras, leones, fénix, cisnes, liras, cirios y coronas, esqueletos y orbes, y donde advertimos la presencia del Corazón Real, con alas y corona, alcanzando la Gloria eterna.

Como podemos advertir en uno de estos grabados, la forma de presentarnos al corazón real, en la mano del Padre Eterno, coincide con la del emblema tratado de **Montenay**, lo que nos demuestra la influencia de este libro en este tipo de representaciones en nuestro país (Fig. 12).



El libro de **Rodríguez de Monforte** nos muestra, por tanto, a la latente víscera real, pero sirviéndose de dos representaciones que nos remiten a ideas diferentes. En una nos presenta a un Corazón real en el momento de su muerte, por lo tanto, despojado de todo aditamento, en las otras imágenes, el signo aparecerá coronado de nuevo, como lo estuvo en la vida terrenal y alado; las alas significan alcanzar la Gloria eterna, como premio a su empresa.

El protagonismo real en forma de corazón en este tipo de representaciones, es evidente, por esta razón no es de extrañar que el "corazon ardiente", que figuraba en nuestra cortina, remitiera a un semejante simbolismo, ya que para el público, era un elemento reconocible como tal a través de las manifestaciones descritas, que como es sabido fueron muy divulgadas en la época.

Aunque no con el protagonismo descrito, el motivo del "corazón" también se utilizó en nuestro país, en otras manifestaciones celebradas en la época, sus representaciones en este caso, nos pueden ser útiles para establecer ciertas conexiones, sino con el significado, sí por su relación con otros elementos de semejante índole, a los que también figuró acompañado en nuestra cortina.

Sobre las fiestas valencianas en honor de **Tomás de Villanueva**, beatificado en 1.620, el presbítero **Gerónimo Martínez de la Vega** escribió un curioso libro en el que nos da cuenta, con toda serie de detalles, de las extraordinarias invenciones realizadas expofeso para tal fin, por los notables, gremios y particulares; donde encontramos un buen número de "Corazones", pues precisamente el emblema del bienaventurado Obispo, se compone de una Cruz y un Corazón flechado (64).

El símbolo del "corazón", aparecería representado en estas invenciones en relieve, es decir, corpóreo, realizado en papel pintado y transparente, con luces dentro, a modo de farol, y en combinación con los mencionados elementos que componían el emblema del Beato.

Según afirma **J. Gállego, Martínez de la Vega** nos presenta en este libro, tanto en la descripción, como en los jeroglíficos, "un mar de Corazones", que lo mismo sirvieron de fuente, que de farol, que de esfera de reloj. De forma que ni el mismo Pona en sus "Cardiomorphoseos" superó tal extravagancia (65).

Entre estos jeroglíficos, en los que se advierte el más puro estilo de **Valeriano** y de los **Horozco-Covarrubias**, hemos seleccionado uno de ellos, el "Geroglyfico 70", pues en él encontramos un "corazón" acompañado de ciertos elementos que también figuraron en nuestra cortina, así como realizando

semejante función. Efectivamente, como en la cortina de "Hado y divisa...", el "corazon" representado en este pasatiempo, también es el sujeto de la composición y de la misma forma, hace el papel de diana, siendo el blanco de las flechas lanzadas por el tirante arco. (Fig. 13).

De las fiestas de la canonización de Santo Tomás de Villanueva, publicó en 1659, el Secretario Marco Antonio Orti, un libro, en el que a través de sus descripciones, podemos comprobar que no fueron menos espectaculares que las de la beatificación. Acompaña a esta publicación, unos interesantes grabados, dentro de un dibujo ingenuo, de los altares levantados en la calle con tal motivo, montajes todos ellos de auténticos escenarios, como muy bien dice J. Gállego (66).

Vamos a detenernos en la representación de los carros triunfales, pues en tres de ellos figuró entre sus elementos, el símbolo del "corazón", que como hemos dicho anteriormente, era parte del emblema del Santo. En dos de estos carros, el signo del corazón emblemático, fue utilizado de una forma ornamental para decorar sus laterales, pero en el realizado por la Cofradía de Albañiles, se trataba de un enorme águila coronada que portaba en el pico, por el que a la vez arrojaba pájaros y flores, un "Corazón flechado".

Como podemos observar, en este carro figuraban tres elementos: "corazón", "Flechas" y "Flores", que aunque con un significado diferente, también intervinieron en la composición de la cortina de "Hado y divisa...".

Los "cupidillos" y los "muchachos" de la cortina de "Hado y divisa...".

Para tratar de sacar ciertas conclusiones acerca de cómo se produjo en el siglo XVII la aparición en nuestra iconografía de la figura del dios pagano, Cupido, hemos de remontarnos a la antigüedad.

En el arte clásico existen innumerables representaciones de la figura del dios del Amor, inspiradas en las leyendas mitológicas. De ellas se sirvieron más tarde los autores renacentistas y posteriormente, los escritores de los libros de emblemas, de los que nuestros pintores barrocos tomaron las imágenes de sus grabados como modelo.

Con esta herencia de la antigüedad, se crea para el arte una imagen-arquetipo, representada por la figura de un niño con alas y con sus atributos, arco, flechas y carcaj.

En el siglo XIII, esta figura sufrió una transformación, convirtiéndose en un bello adolescente con una postura principesca. En el Pre-Renacimiento adoptó un aspecto casi demoníaco, mezclándose su figura con las de los "putti", que invadían por esos años la mayoría de las composiciones de la pintura italiana del Trecento, produciéndose la fusión de estos dos personajes, y con ella, la recreación de la figura clásica de Cupido, que se mantendrá durante todo el Renacimiento, permaneciendo vigente en el período barroco (67)

Pero quizás, la observación que más nos ayude a comprender la invasión de cupidos, pseudocupidos o simplemente niños, que irrumpen en el panorama pictórico español del siglo XVII, es el fenómeno que se produce entre nuestros pintores, en plena Contrarreforma, con la difusión de los libros de emblemas de la segunda generación de emblemistas. El más importante en este tema fue Vaenius a través de cuyos modelos, la figura del dios pagano, adquirirá un sentido piadoso, e incluso en varias representaciones, hará su aparición acompañado de su "doble", cobrando de esta manera sentido un concepto sacado de la antigüedad, Amor Sacro y Amor Profano (Eros y Anteros).

Este concepto emblemático en torno a la figura de Cupido, lo recogerá y absorberá, como tantos otros del mismo género y origen, la pintura española del Siglo de Oro. Siendo primero los grabados de las ediciones del libro de Alciato y después los de Vaenius, los más difundidos en nuestro país, donde sus modelos tuvieron una gran aceptación entre nuestros pintores. Prueba de ello, es que sus estampas figuraron en la mayoría de las bibliotecas de nuestros artistas y pensadores (68).

Alciato nos presenta en sus grabados dos tipos de figuras bien definidas: una es la de un muchacho con alas y provisto de los clásicos atributos del dios pagano, y otra sin ellas y desarmado, aunque realiza con vivaz movimiento empresas similares a las encomendadas a Cupido (69).

A nuestro parecer, ambas figuras, tanto por las empresas que realizan como por su imagen, están en relación, respectivamente con los "cupidillos" y los "muchachos" que intervinieron en la cortina de "Hado y divisa...", aunque todavía se acusa cierta tosquedad e ingenuidad en la forma de representarlos (70).

Montenay, como Alciato, también se sirve de estas figuras de cupidos y pseudocupidos que introduce en los grabados de su "Emblemata Christiana" (Francfort 1.619). Imágenes infantiles que en algunas ocasiones representan a la figura de un Cupido empresarial y divinizado, y en otras, son el símbolo de la Inocencia, pero que en ambas representaciones podemos observar una perfección dibujística no lograda en los grabados de los emblemas de Alciato (71) (Fig. 14).

Figuras de las que podemos decir, que son el anticipo de los que más tarde desarrollaría Vaenius.

Con la aportación de Vaenius a la emblemática, la figura de Cupido, alcanzó un alto grado de perfección, quedando su imagen perfectamente definida y dibujada, de mano del gran grabador Böel.

Los modelos de Vaenius se convertirían en auténticos arquetipos para nuestros pintores, tanto para representar a la eterna figura del dios del Amor, como para otras de la misma índole, que con fines decorativos pueblan la pintura mural madrileña del Siglo XVII, portando cartelas y guirnalda, en combinación con arquitecturas falsas y demás motivos florales y vegetales. A ellos se deben, también la multitud de representaciones que contemplamos en la pintura de caballete de esta escuela. Tanto de amores paganos, como de amorcillos y angelitos. También se representan estos motivos en otras realizaciones artísticas encomendadas a los

mismos pintores de dicha escuela, como fueron los monumentos efímeros levantados con motivo de Entradas de Reinas y en los montajes escenográficos, a cuyo grupo pertenece la cortina de "Hado y divisa..." como ejemplo modélico.

De las imágenes de Cupido que Vaenius nos presenta en sus publicaciones, las que se encuentran en su "Amorum Emblemata", nos parecen muy próximas a la cortina que nos ocupa. Ciertas escenas de los grabados de los emblemas de este álbum, nos muestran la mítica figura, que bien por su movimiento, actitud o significado de la empresa, está íntimamente relacionada con la representación que de este dios pagano figuró en nuestra cortina (72).

Efectivamente, en varios de estos grabados encontramos a Cupido en la actitud de hacer diana con su tirante arco y dispuesto a lanzar la flecha (73).

Para nosotros el más representativo de todos ellos, es sin duda, en el que podemos contemplar a Cupido volando y concentrado en la acción de hacer puntería con su ardiente saeta a una diana, en este caso, el Universo (Fig. 15)

La flecha que lanza Cupido en esta representación, también al llegar a su diana, el Universo, sufrirá como en nuestra cortina una transformación, pues se convertirá en un mensaje de Paz y Amor ("Sin Amor no hay concordia en lo criado..."). Mientras que en la cortina que nos ocupa, las flechas se convertirían en "Flores" (74).

Vaenius, al igual que Alciato (75), también acompaña al dios del Amor, con el atributo de las flores, en ocasiones se sirve de la rosa y aunque aprovecha su simbolismo como prueba de la pasión y el fuego que encierra el Amor, no deja de recordarnos que esa bella flor tiene en el tallo espinas (76).

Y aunque también, como en nuestra cortina, en los emblemas de Vaenius, Cupido lanza flechas a los corazones, lo hace para provocar un dolor que remite a un fin piadoso (77).

Como podemos observar, Vaenius se sirve de los mismos elementos que intervinieron en la composición de nuestra cortina, Cupido, flechas, rosas y corazón.

Es curioso el observar en esta época barroca, la utilización de los mismos símbolos, aunque a veces nos transmitan diferentes ideas, lo que nos demuestra el enorme poder de captación de esta sociedad hacia el simbolismo de ciertas imágenes, fruto de una formación emblemática, que captó el alma de la misma, dándole su propia razón de ser.

Otra de las facetas del dios del Amor, en los emblemas de la "Amorum Emblemata", es la de aparecer su imagen a modo de figura estatuaría. Vaenius, sirviéndose de una sabia técnica dibujística y de ciertas premisas relacionadas con la proporción del cuerpo humano, utilizadas en la escultura clásica y reafirmadas en el Renacimiento, se adelantó a su época, ofreciéndonos una versión del hijo de Afrodita en la que impera la perfección y el equilibrio de la forma, y que se mantendría en vigencia durante todo el siglo XVIII. Cuestiones que ya se dieron, aunque de forma todavía embrionaria en los grabados de los emblemas de Alciato (78).

Como ha observado J. Gállego, este álbum influenciará de manera notable, todo el arte europeo del seiscientos, siendo el culpable en gran parte, de la multitud de representaciones de estos amores paganos, y de estas imágenes de amorcillos, "que zumban como mosquitos en torno a héroes y santos" (79).

Por lo tanto, llegamos a la conclusión, que una de las fuentes más importantes de que se sirvieron nuestros pintores para la confección de estos temas mitológicos, como es la figura del dios del Amor, fueron los modelos gráficos que les ofrecían los libros de emblemática, importados de Francia y Flandes. Como muy bien ha observado J. Gállego, estas estampas fueron las culpables de la evolución de la pintura española y las causantes de la difusión entre nuestros artistas de cierta iconología (80).

Para saber la importancia del uso que hicieron nuestros pintores de estas imágenes gráficas, no hay más que revisar los datos de los inventarios de los bienes de dichos pintores y en ellos encontraremos registrados una enorme cantidad de dibujos y estampas que utilizaban como modelo. A veces se ofrecen estas estampas como testamento, otras como legado valioso a otros pintores, como es el caso de la herencia de Rizi dejada a su yerno y discípulo predilecto Arredondo (81).

Dentro de la especialidad del dibujo de la escuela madrileña del siglo XVII, se encuentran diferentes estudios de cupidos y pseudocupidos. La mayoría son dibujos previos, es decir bocetos, bien para grandes composiciones, o para pinturas al fresco. En ellos, su fuente de inspiración depende de los modelos de la emblemática ya estudiados, tan relacionados a nuestro parecer, con los que figuraron en nuestra cortina. Por esta razón, hemos hecho una selección de los que creemos que se encuentran más en la línea de las figuras que tratamos de reconstruir.

Entre estos bocetos hemos de distinguir tres grupos, los ejecutados para decoraciones murales, los realizados para la pintura de caballete y los que intervinieron en

nuestras arquitecturas efímeras levantadas con motivo de Entradas de Reinas.

Los pertenecientes al primer grupo, tratan de estudios totales o parciales, bocetos previos para grandes conjuntos realizados posteriormente al fresco, que son el fruto de la adopción de estas figurillas inspiradas en la visión que del dios pagano nos ofrece la emblemática. Como ya hemos dicho, invaden nuestra pintura mural desde la venida a nuestro país de Mitelli y Colonna, alternando la arquitectura verdadera con la fingida, como podemos ver en el ejemplo que nos ofrece un dibujo de autor anónimo madrileño del siglo XVII. Aparecen en él figuras de niños que sujetan recuadros y guirnaldas. Modelos infantiles propios de los artistas boloñeses, que nos demuestran la buena acogida que tuvieron por los decoradores madrileños de su tiempo (Fig. 16).

Del autor de nuestra cortina, encuadrado en este mismo estilo, presentamos un "Proyecto de Bóveda", único ejemplo que se conserva de su enorme actividad decorativa en nuestro país. En él podemos observar dos tipos de figuras infantiles: las que intervienen en el fingido cielo abierto del recuadro central de dicha bóveda, donde nos presenta una imagen del Crucificado sostenida por ángeles niños, que la llevan a manera de aparición celeste. El otro tipo de imagen infantil, interviene en este proyecto con fines meramente decorativos, entre las molduras de las lunetas, sosteniendo medallones y jarrones (82) (Fig. 17).

Otro ejemplo que, además demuestra la extraordinaria inventiva de Rizzi, y su enorme maestría en la composición decorativa, son los estudios parciales, pero bastante concluidos, realizados para la decoración del Convento de San Plácido de Madrid. Uno de estos dibujos, denominados "Cartelas decorativas", se trata de la decoración de una de las pechinas la cual está dentro de los esquemas del estilo tradicional de las arquitecturas fingidas, aunque según Pérez Sánchez, interpretada con cierta originalidad, al incorporar los motivos de hojas carnosas al modo de las de Herrera Barnuevo (83). En ella, hacen su aparición las figuras infantiles con una vivacísima gracia, de un gran naturalismo, al lado de gruesas guirnaldas de frutas (Fig. 18).

El otro dibujo pertenece a uno de los cascos de la cúpula, y nos ofrece una profusa decoración de cartela, motivos vegetales y arquitectónicos, guirnaldas y angelitos de una extraordinaria gracia (Fig. 19).

Posee la Biblioteca Nacional de Madrid un dibujo de la Colección Barcia nº 652, de la escuela madrileña y atribuido al círculo de Carreño, que iconográficamente hablando, no presenta dudas sobre la identificación del personaje que

protagoniza estas figuras en diferentes movimientos, ya que nos muestra la figura clásica de Cupido alado, con los ojos vendados, disparando sus flechas, o preparándose para hacerlo, tal como podemos contemplarlo en este bonito estudio de distintas posiciones del dios del Amor (Fig. 20). El fin de estos estudios de movimiento, sería probablemente para utilizarlos con posterioridad en obras de más envergadura (84).

Una de las imágenes más frecuentadas en las decoraciones de arquitecturas efímeras levantadas con motivo de bodas reales de la Casa de Austria, fue la figura de Cupido, utilizada para simbolizar al amor de los cónyuges.

En la Biblioteca Nacional de Madrid, se conserva un dibujo de **Herrera Barnuevo** (Barcia 399), en el que aparece "Cupido niño abrazado a un águila", que bien pudiera tratarse de un dibujo previo para uno de los jeroglíficos ejecutados con motivo del recibimiento oficial en la Corte de Mariana de Austria (85)(Fig. 21).

Otro dibujo, también existente en la Biblioteca Nacional (Barcia 633) de autor anónimo madrileño, nos ofrece de nuevo la imagen de Cupido, en esta ocasión disparando su flecha a dos serpientes enlazadas. La imagen nos recuerda a los grabados de los tratados de emblemas de **Vaenius**, en donde el pequeño Cupido, simboliza al Amor Divino o Humano y donde realiza empresas relativas a su lucha o triunfo contra el Mal, que en este caso pudiera estar representado por las serpientes (Fig. 22).

Este dibujo, bien pudiera tratarse, como el anterior, de un boceto previo para una semejante decoración, ya que como hemos apuntado, la figura de Cupido fue utilizada frecuentemente en la iconografía de los festejos de bodas reales (86).

De la Entrada en Madrid de la primera esposa de Carlos II, María Luisa de Orleáns, se conserva en los Uffizi un bello dibujo de unos "Motivos decorativos y mitológicos encuadrando un soneto", atribuido a **Fernández de Laredo**, discípulo de Rizi. El dibujo está en relación con la forma de hacer de su maestro, y muy próximo al de **Claudio Coello** (87).

La barroca composición, está ocupada por un sinfín de cupidillos, con diferentes movimientos, unos aparecen sosteniendo el soneto, otros una cartela, y los demás portando atributos, uno de ellos, quizá el más característico, se nos presenta en una actitud declamatoria, con una flor en la mano. De nuevo la figura de Cupido, aparece acompañada del atributo de la flor, como símbolo del amor real (Fig. 23).



Se trata por tanto, de un homenaje a la entrada en Madrid el 13 de Enero de 1.680, de la primera esposa de Carlos II; para tal acontecimiento, se exornó la ciudad de un modo fastuoso, participando en el adorno todos los artistas más significativos del momento. Según R. López Torrijos, el mencionado dibujo pudiera tratarse de un boceto a la cuadrícula para la decoración que apareció en el arco del Prado, dedicado en su parte superior, en la cara que miraba a los Capuchinos, a la figura de Júpiter (88).

Como podemos observar, en todos los festejos de esta índole, celebrados por la Casa de Austria, siempre estuvo presente la figura del dios del Amor, pues según nos da cuenta la "Descripción...", en el remate de otro de los monumentos erigidos para esta Entrada, el "Arco de la Puerta de Guadalajara", también figuraron un montón de cupidillos acompañados de trofeos y, cercando a una figura, que subida sobre un mundo, simbolizaba a la "Majestad". En el arco instalado en la Puerta del Sol, en la parte que miraba al Buen Suceso, aparecía, igualmente, "Cupido postrado a los pies del Amor Divino el Arco y flechas y el Divino Amor estaba flechando una saeta de fuego al corazón de Clodobeo..." (89). De esta magna obra de carácter efímero, daremos más detalles, por su relación con el último decorado de la comedia que merece nuestra atención (90).

Para tratar de reconstruir las figuras infantiles que intervinieron en la cortina de "Hado y divisa...", hemos de considerar, que Mantuano se sirvió para esta composición de los dos modelos frecuentados por la pintura madrileña de la segunda mitad del Siglo XVII. Ambas figuras además, jugaron en dicha cortina distintas funciones.

Una de ellas tuvo una intervención empresarial, pues protagonizó al dios del Amor, personificación, que por su simbolismo, tomó parte activa en la empresa representada en esta cortina emblemática.

Por esta razón, de todos los ejemplos revisados en este capítulo, a nuestro parecer quizá sea el más idóneo para su reconstrucción la imagen de Cupido que nos ofrecen los bocetos atribuidos a Entradas de Reinas, que además de remitirnos a un semejante simbolismo, nos muestran una parecida forma de hacer, perteneciente a la misma escuela del autor de nuestra cortina, cuyos modelos estuvieron inspirados en los emblemas de Vaenius.

El otro tipo de imagen infantil que nos presenta Mantuano en dicha cortina, la de los "muchachos", pertenece a esas figuras de niños, que con fines decorativos, pueblan la pintura de esta escuela, portando cartelas y demás atributos o sosteniendo festones y guirnaldas de vegetales o flores, en combinación con arquitecturas fingidas. Figuras

que adoptan diferentes movimientos, con las que nuestro artista tuvo por costumbre de orlar al asunto protagonista de la composición, cerrando a la par la misma. Como así lo hizo también, con el escudo que figuró en la techumbre del Coliseo y con el medallón del pórtico de la representación de "Hado y divisa..." (91).

En el "Proyecto de Bóveda" de **Mantuano**, podemos observar, como en nuestra cortina, la intervención de las dos figuras infantiles. Una de ellas aparece en el asunto central de la composición interviniendo en la escena representada, al igual que Cupido en la cortina que merece nuestra atención, pero con un significado diferente, ya que se trata de unos ángeles niños. La otra imagen de niño que figura en este proyecto, lo mismo que en la composición que nos ocupa, realiza un cometido meramente decorativo.

## El elemento floral en la cortina de "Hado y divisa..."

Como nos da cuenta Pacheco, las guirnaldas de flores figuraron en el arte de la Pintura desde la antigüedad (92). Para establecer una relación de este asunto con el que intervino en nuestra cortina, hemos de centrarnos en épocas posteriores.

En la pintura al fresco del siglo XVI intervinieron, en los denominados "grutescos", cenefas, - guirnaldas de flores y frutos, orlando y enlazando con la propia arquitectura de las estancias para las que fueron realizadas o bien encuadrando las diferentes escenas, junto a vegetales y animales de rara naturaleza (93).

Pero será en el siglo XVII, donde las flores y frutas, como motivo ornamental, alcancen un importante papel en nuestra pintura mural. En la Corte, fresquistas y templistas, pintarán en los muros de las iglesias, temas religiosos y decoraciones profanas, en los palacios y residencias, en los que abundarán ornamentaciones de este tipo (94).

Por ejemplo, en las pinturas ejecutadas por Mitelli, Colonna, Rizi y Carreño, en el Alcázar madrileño, encontramos un amplio repertorio decorativo en el que según cuenta Palomino, figuraron los festones de hojas con frutas y flores junto a figuras infantiles (95).

Según apunta Cavestany, en 1.648, Rizi y Pedro Núñez adornaron la embocadura del llamado "Salón de Comedias", pintando en ella, columnas salomónicas imitadas, sarmientos y racimos de uvas, guirnaldas de flores y amorcillos, etc... (96).

En los espléndidos frescos de la Escalera Principal del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, obra de Mitelli y Colonna, ayudados por Rizi y Carreño (97), son abundantes las guirnaldas de flores y frutos, acompañadas de amorcillos. J. Gállego advierte en estas pinturas, un trompre-l'oeil, con sus personajes asomados, y observa en sus guirnaldas recordando lo que dice Cavestany, acerca del importante papel que jugaron flores y frutas, pintadas,

artificiales o naturales, en todas las celebraciones de esta época del Barroco (98).

Pero es en la Capilla del Milagro, de este mismo Monasterio, donde podemos encontrar la raíz decorativa no sólo de los elementos compositivos utilizados en la cortina que merece nuestra atención, como son las guirnaldas de flores y los niños, sino todo un compendio del mundo decorativo utilizado por esta escuela madrileña del siglo XVII. Según Bonet Correa, esta Capilla, por su "aspecto de cámara palaciega, es como un cofre en el que se encierran, o un espejo en el que se reflejan todas las preocupaciones decorativas de la época" (99).

El conjunto se debe a Donoso, Rizzi, Carreño y Herrera el Mozo. Afirma Bonet Correa, que a Rizzi le ayudó en las pinturas de las decoraciones arquitectónicas, en varias ocasiones, el autor de nuestra cortina Dionisio Mantuano, por lo tanto no es de extrañar, puesto que las pinturas de esta Capilla fueron realizadas en 1.678, desaparecidos del panorama pictórico madrileño los boloñeses, Mitelli y Colonna, fuese Mantuano quien colaborara en este conjunto (100). Mantuano fue un gran especialista en la construcción de estos espacios fingidos, en los que abundan los motivos decorativos de la especie que estamos tratando, como son las guirnaldas de flores, jarrones y niños, que podemos apreciar encuadran e invaden, a partir del siglo XVI, composiciones de carácter religioso, histórico o milotógico, según el destino eclesial o palaciego. (Fig. 24).

Advertimos en el tratamiento que se dió al tema floral en esta pinturas murales, realizadas en su mayoría por las figuras más representativas de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, una estrecha relación con el utilizado por Mantuano en la cortina de "Hado y divisa...", pues poseían, a nuestro entender, una función de similares características ya que en ambos casos hicieron el papel de encuadrar y ornamentar, a modo de orla, al asunto protagonista de la composición.

El ornato floral fue muy frecuente en la decoración y adorno de los arcos de triunfo, levantados con motivo de Entradas de Reinas (101). Jugando un importante papel en los arcos, decoraciones y demás efectos erigidos en Madrid, con motivo del recibimiento de la nueva Reina María Luisa de Orleáns, en fechas muy próximas al estreno de nuestra comedia (102).

Carreño y Coello, copiaron flores y frutas para los arcos levantados para tan fausto acontecimiento. Coello, además, colaboró en el ornato de la Plaza de la Villa, e hizo pinturas decorativas en el Retiro. En estas últimas, se veían figuras representando los Reinos españoles, en actitud

de ofrecer a la novia -la Reina- coronas y ramos de flores y frutas. De este conjunto se conserva un grabado (103).

Como apunta J. Gállego, el arte de arreglar las flores cortadas estuvo muy en boga en la España del siglo XVII y cada ramo por su colocación, color y clase de flor, poseía su propio significado (104).

Por esta razón, todos los cuadros de este género, pintados por esos años en los obradores públicos madrileños, esos floreros de Arellano y de su yerno Bartolomé Pérez, con una apariencia tan realista, poseían en su transfondo un idealismo figurado y simbolista (105).

Hemos de considerar, que la práctica de la pintura de flores llegó tardía a nuestro país, en comparación con otros lugares. Y para comprenderla, hemos de tener en cuenta un factor importante, es decir la influencia de cuadros que vinieron de Italia a enriquecer nuestras colecciones reales, cuyos modelos influenciaron de manera notable a nuestros pintores, asimilando y adoptando sus elementos compositivos y su técnica, sirvanos de ejemplo el poder ejercido por la obra de Mario Nuzzi en nuestra pintura de género, influencia que se hace palpable al contemplar los floreros de los artistas citados (106).

La obra de Nuzzi aunaba a su estilo propio, italiano, una influencia flamenca, que fue recogida a través de la observación de sus composiciones, por nuestros pintores de flores. De ahí se debe la existencia en nuestra pintura de cuadros de este género, donde figuran las guirnaldas de flores rodeando a santos, prototipo de la pintura flamenca (107).

También hemos de tener en cuenta, que las colecciones de nuestros monarcas fueron abundantes en pinturas de artistas flamencos y holandeses, como todavía hoy podemos admirar (108). Otro punto a considerar fueron las relaciones de la Corona con Rubens, causas que como podemos observar, dieron lugar a la gran repercusión que tuvo la mencionada escuela entre nuestros pintores de género (109).

En la obra de Rubens, precisamente, podemos localizar todos los elementos compositivos y decorativos que introdujo Mantuano en esta cortina de la última comedia de Calderón, tanto en su obra pictórica, como en sus cartones para tapiz, abundan de igual forma las guirnaldas de flores (110).

El idioma floral, por tanto, estuvo muy de moda en el siglo XVII. Su sentido pertenece a esa cultura de empresas y de motes, con todas las interpretaciones a que dá lugar.

Este concepto se amplía, pues además de en el cuadro de género, la flor puede aparecer en los lugares más insólitos de las grandes composiciones pictóricas de este siglo, a veces como atributo, pero siempre dejando entrever un mundo interior que hay que descubrir.

Huyendo de todo simbolismo prefijado, J. Gállego considera el cuadro de Van der Hamen "Ofrenda a Flora" (Prado), como un poema floral, dedicado por el pintor a su amada (111).

En la escena representada en esta composición, podemos ver la figura de un niño, que ofrece a la diosa un canastillo de rosas, como símbolo del Amor. Al fondo se ve un jardín, con estatuas, todo el primer plano está cubierto de flores primorosamente pintadas, entre las que figura un girasol, que simboliza la Fidelidad (Fig. 25).

Lo que nos confirma la estrecha relación que existía en el simbolismo de la época, entre la idea del Amor y el tema floral, de ahí que encontremos con bastante frecuencia en muchas composiciones de estos años, asociadas las flores con el dios del Amor, sin duda fruto de la emblemática, como así se da en la cortina que merece nuestra atención, donde las guirnaldas de flores y los cupidillos se unen en homenaje al amor real, como Van der Hamen intentó hacer realidad su amor a través de las flores, en esta ofrenda que pintó a su amada.

Aunque las guirnaldas de flores de nuestra cortina, a nuestro entender, debieron estar más cerca del contexto compositivo que ofrecía la pintura mural de la escuela madrileña, así como en la línea decorativa del tapiz, hemos de considerar que en cuanto al modo de expresión técnico con que fue representada especialmente la flor elegida, la Rosa, nos hace pensar que Mantuano se debió de valer de un realismo y una objetividad propios de la mencionada escuela flamenca. Para ello basta leer las observaciones que nos hace Calderón a la hora de describirla, a la que considera copia viva de la naturaleza y consigue transmitirnos esa viviente realidad a través de uno de nuestros sentidos, el del olfato, haciéndonos partícipes del olor suave y delicioso que parecieron emanar esas rosas: "...imitadas tan al vivo las rosas que las componían, que casi se percibió su fragancia..."; y sirviéndose después de una idea totalmente barroca, basada en el concepto de realidad o ficción, continúa diciéndonos: "...porque no le pareció al olfato que cumplía con tal prodigio, si no siguiese el engaño de la vista..." (112).

Esta dualidad, como podemos advertir, pertenece a un modo de expresión artística frecuente en esta etapa del Barroco, por una parte el artificio que se ofrece a nuestra

vista con visos de aparente realidad y por otra, la idea a que nos remite dicha expresión.

El transfondo de este idioma floral iba más allá de ofrecer al espectador un motivo de la naturaleza interpretado más o menos realista; los fines perseguidos por Mantuano, a nuestro parecer, de representar en la composición de esta cortina la Rosa, no fueron otros sino significar en esta flor al Amor Real -de Carlos y María Luisa-. Por otra parte, hemos de considerar también, que el motivo floral, fue elemento obligatorio en toda ceremonia de esponsales de los Austrias, no hubo "Entrada" de reina en que no figurase, y precisamente por este motivo fue montada la fiesta para la que fue realizada esta cortina (113).

En cuanto al color con que fueron representadas las rosas en esta cortina de "Hado y divisa...", nada nos comenta Calderón, pero a nosotros, dada la idea por la que figuraron en esta composición, nos hace pensar, que se debieron utilizar dos clases de especies de diferente entonación. Una podría ser las denominadas por Palomino, "rosas de color fuego", de un tono carmín el exterior y con un interior muy encendido de color bermellón. La otra especie, es posible que fuera, a la que también hace referencia el tratadista, de un color dorado en su parte exterior, y de un amarillo muy luminoso en su interior (114).

Para Ruiz Lagos, en la paleta floral del teatro calderoniano, los tonos rojizos significan "Amor-Pasión", mientras que los dorados denotan "Majestad" (115). Con la idea que nos proporciona este autor, podría quedar revelado a través de su color, el enigma que nos presenta la aparición de esta especie de flor en nuestra cortina. Así nos parece posible que nos encontremos ante una ofrenda floral colmada de un apasionado amor (simbolizada en los tonos rojos), ofrecida por su Majestad el Rey Carlos II a su amada esposa Ma Luisa de Orleáns (expresada en los tonos dorados).

Por lo que podemos llegar a la conclusión, que el tema floral fue utilizado por nuestros pintores de la escuela madrileña del siglo XVII, tanto como motivo ornamental en sus pinturas al fresco, así como atributo en su pintura de caballete, y que con un sentido simbólico intervino en las decoraciones ejecutadas para Entradas de Reinas, apareciendo más tarde en el cuadro de género como tema único.

La flor por tanto, poseyó durante todo el siglo XVII su propio idioma, el mismo de una civilización acostumbrada a descifrar los enigmas más insospechados y sabiendo después hacer glosa de ellos.

Dentro de la estética ornamental que nos ofrece el tratamiento dado al tema floral por nuestros fresquistas del siglo XVII, y del simbolismo otorgado a la flor por nuestra sociedad barroca, hemos de encuadrar las guirnaldas de rosas que intervinieron en la cortina diseñada por **Mantuano** para la comedia de "Hado y divisa...", la cual aparece ante nuestros ojos impregnada de estas circunstancias, tanto de origen estético como sobrenatural.



## LA CORTINA DE "HADO Y DIVISA..." COMO TELON EMBLEMATICO.

Como hemos apuntado anteriormente al tratar la cortina de "Fieras afemina amor", la cortina en nuestro teatro cortesano adquirió, por esas fechas, un sentido emblemático, y creemos que con esta idea debió de ser concebida la de "Hado y divisa...", ejecutada cinco años después que la de "Fieras...", pero por el mismo autor, Dionisio Mantuano.

A nuestro entender, la cortina de "Hado y divisa...", tanto por su esquema compositivo, como por la idea empresarial a que nos remite el simbolismo de ciertos elementos que aparecen en ella representados, podemos denominarle: "telón-emblema".

Su estructura compositiva, nos hace pensar en las partes de que se compone un emblema:

Todo emblema, va acompañado de una frase sentenciosa, concisa y enigmática que se denomina "mote". Pues bien, aquí esta el mote de nuestro telón-emblema: "Vulnerasti Cor Meun" ("Heriste mi corazón") (116).

El emblema, además encerraba un acto, denominado "empresa", el cual necesitaba de una explicación, y la encontraba en la representación simbólica de su imagen gráfica, en dicho mote y en su glosa, que era la ampliación explicativa del mote, y como es natural ayudaba a la comprensión del emblema.

En nuestra cortina, esa parte gráfica, es decir ese dibujo simbólico que conlleva toda empresa emblemática, la encontramos reflejada en los diferentes asuntos figurativos representados en el núcleo central de su composición, como eran el "corazon", la "guirnalda de cupidillos", sus "arcos", sus "flechas" convertidas en cetros y las "flores" (117).

Nos queda por desentrañar la parte más comprometida de este telón-emblema, la empresarial. Para poder realizarlo hemos de considerar las observaciones que hace J. Gállego acerca de la pintura española del Siglo de Oro, en las que nos dice que no es aventurado buscar en muchos cuadros de esta época de apariencia "realista", una clave intencional,

la cual se puede interpretar como si se tratara de un auténtico jeroglífico (118).

De la misma manera, la plástica que presentaba la cortina diseñada por Mantuano para "Hado y divisa...", estaba más allá de las apariencias, que con visos de realidad nos mostraban sus motivos figurativos. Para poder entender su significado, hay que hacer uso de la imaginación, pues el transfondo alegórico y simbólico a que nos conduce la interpretación de todo emblema, pertenece al mundo de las ideas.

Observamos en esta cortina, tres elementos compositivos circulares concéntricos, como son: la primera orla de la cadena de flores; la guirnalda que mantenía a los cupidillos y el círculo de las letras, que como indica Calderón "servían de engaste" al corazón, que ocupaba el centro de la composición (119), lugar considerado por todo pintor como centro de máxima atención a la hora de componer, por tanto nos revela la intención de protagonismo que Mantuano quiso dar en nuestra cortina a este elemento. Lo que nos conduce a imaginar, que este "corazon" simbolizaba al del propio Rey, colocado en lugar privilegiado y con todos los demás elementos compositivos girando en torno a él, significándole Monarca absoluto.

Este "corazon ardiente", era por tanto, el centro de todas las miradas, además de hacer el papel de diana a donde iban dirigidas las flechas, disfrazadas de cetros, que lanzaban los diecisiete cupidos. En la extremidad de cada flecha la letra de oro que juntas componían el mencionado mote.

Y a esa diana, según nos indica Calderón, "...se encaminaba la dulce tarea de sus arpones, cuya suavidad se declaraba en la letra castellana que habia abajo, que decia así:

FLECHAS QUE TAN DULCE HIEREN  
AL LLEGAR AL CORAZON,  
FLORES, QUE NO FLECHAS SON." (120).

Y aquí tenemos la glosa explicativa de este telón emblemático, que una vez revelado el enigma del jeroglífico a través del contenido del mote y la imagen, esta glosa nos lo amplía en su lenguaje más universal, haciéndonoslo todavía más comprensible si cabe.

Podemos observar como Calderón, en su descripción de esta cortina, hace que nos percatemos de la existencia de la glosa en la misma, indicándonos. "...cuya suavidad se declaraba en la letra castellana que habia abajo...", es decir en la glosa.

Analizando la intención de Calderón al utilizar la palabra "suavidad", a nuestro entender el dramaturgo pretendía decirnos que el argumento de la empresa, a pesar de su apariencia, no remitía a ningún suceso trágico, sino apacible. Efectivamente, al leer la glosa, advertimos que esas flechas no herirían al corazón real, sino que al llegar a él, se convertirían en flores, ya que eran lanzadas por el dios del Amor, en su representación más juguetona y entrañable, en la de "cupidillo".

Hemos de considerar, que el emblema representado en esta cortina, hizo también su función de prólogo a la loa, como un libro refleja en su portada su interior, así nuestra cortina sirvió de introducción a lo que en el transcurso de esta pieza se representaría en el escenario. Efectivamente, nada más empezar la misma podemos observar como el "Coro de Música" y las personificaciones de la "Historia" y la "Poesía", cantan y recitan los versos que figuran en la glosa de esta cortina: "corazon", "flechas" y "flores", será la temática constante de la loa y utilizada con un mismo sentido empresarial que en nuestra cortina.

No hemos de olvidar, que la fiesta que merece nuestra atención, fue organizada en conmemoración de las Reales Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleáns y en torno a este hecho transcendental, gira toda la simbología utilizada en esta cortina y es la loa, la que nos lo anuncia.

Así la imagen simbólica del "corazon", adquirirá en la loa un mismo sentido que su precedente representada en la cortina. El canto de un personaje del baile de la loa, nos hace imaginar que la víscera latente del Monarca, se encuentra herida de amor, de la siguiente manera:

"Un corazon herido  
De amor al golpe  
Nadie duda que sean  
Las flechas flores". (121).

Como así lo anunciaba el mote latino que figuraba en la cortina ("Heriste mi corazón") y que más tarde la glosa nos daría cuenta de la naturaleza de esta herida.

Es por tanto la empresa representada en esta cortina emblemática de "Hado y divisa...", un canto exaltado al amor del Rey, y las figuras emblemáticas que interviene en ella son el símbolo de este amor y festejan la unión real, motivo por el que fue diseñada, como así lo manifiesta el personaje del Aura en su canto de la loa:

"Por quien Amor, quitada  
La cuerda de su arco,  
La ha transformado en iris

Que al aire tremolado,  
Jeroglífico sea  
Que signifique en rasgos  
De iluminados visos  
Amante yugo..." (122).

La literatura de Calderón, es emblemática y empresarial, basta solamente el revisar alguno de los títulos de sus obras para darnos cuenta de que son similares a los mote y a las glosas de los emblemas (123). Por esta razón, no nos parece aventurado el pensar que, dado el contenido empresarial de la cortina que nos ocupa, fuese Calderón el encargado de confeccionar el mote y la glosa, así como el autor de la idea de la empresa representada en la misma, o al menos dado el concepto que el dramaturgo tenía del suceso teatral, emitiera su sabia opinión.

## RELACION DE ESTA CORTINA CON LAS DE OTRAS REPRESENTACIONES.

Hemos de considerar que la cortina de "Fieras afemina amor", también como la de "Hado y divisa...", fue orlada con motivos decorativos enlazados, en este caso, con "...pendientes festones de trofeos de guerra, que enlazados los unos de otros orlaban todo el lienzo..." y en la que nos ocupa, por la "...cadena de vistosos eslabones...", hecha de guirnaldas de rosas. Así como en ambas cortinas, figuraron el mote y la glosa por tratarse de telones emblemáticos (124)

En cuanto a su esquema compositivo, la cortina de "La fiera, el rayo y la piedra", a nuestro parecer, tiene cierta relación con la de "Hado y divisa...". En la cortina de "La fiera..." el motivo central: "La Gruta de las Parcas", tiene un poder de atracción y protagonismo semejante al que en nuestra cortina ejerció el "corazon ardiente". De la misma forma los demás asuntos en una estrecha comunicación con el motivo central, giran en torno a él en ambas representaciones (Fig. 5).

Hemos de considerar que donde encontramos una relación más estrecha con nuestra cortina, es en realizaciones posteriores al estreno de "Hado y divisa...". En ellas advertimos, además de un parecido sistema de ordenación de masas en la composición, el mismo significado en el simbolismo dado a ciertos elementos. Lo que nos demuestra, que Mantuano con estos diseños de telón-emblemático, como fueron los de "Fieras..." y "Hado y divisa..." creó escuela en el Coliseo.

Así podemos observarlo en el mencionado dibujo para cortina de Palomino, para la representación de la comedia de Antonio Zamora "Todo lo vence el amor", de 1.707. Dicha composición para cortina, nos presenta un núcleo central donde aparece sobre un círculo la personificación del "Sol", que expande sus rayos, significando al igual que el "corazon" en nuestra cortina la figura del Rey. En esta ocasión, como así lo anuncia la tarjeta que lleva la figura, se trata del recién nacido príncipe Luis. Girando en torno a esta imagen, en forma circular y agarradas a los extremos de los rayos, de manera alternativa, ciertas figuras alegóricas, cada una mostrando una tarjeta con diferente

signo; es decir, en igual disposición que aparecieron en la composición de la cortina que merece nuestra atención los diecisiete cupidillos, y además con un punto más de semejanza: así como nuestros "cupidillos" en la extremidad de sus flechas, convertidas en "cetros", figuraba una letra de oro, de suerte que unidas componían el mencionado mote (125), con un mismo sentido, en esta cortina de Palomino, los signos que portaban estas alegorías, daban cuenta del número que acompañaría al nombre del futuro rey ("I"), de la hora en que tuvo lugar su nacimiento ("X"), y del día ("25"), así como del mes ("VIII"), el año ("1707") y del siglo en que nació el infante ("XVIII"). Es más, también iba acompañada de un mote latino y de su glosa, compuesta esta última, al igual que en la cortina de "Hado y divisa...", por los mismos versos que una vez izada la cortina se recitarían en la loa (126) (Fig. 7).

Buscando más puntos de concordancia entre ambas cortinas, recordaremos que la utilizada en "Todo lo vence el amor", como la que merece nuestra atención fue recogida también en forma de "pabellón". De esta última, por necesidades del movimiento escénico y puesta en escena de la loa, y por seguir el orden que nuestro dramaturgo dió en sus acotaciones a esta representación, daremos cumplida cuenta del izado de la misma en el correspondiente capítulo (127). Aquí, tratando de establecer las respectivas comparaciones en la subida de ambas cortinas diremos, que así como la perteneciente a la comedia que nos ocupa fue recogida a través de la subida de un elemento escenográfico, que en su arrastre la dejó arrugada "... con tan hermoso desaliño, que quedaron sus extremos en forma de pabellon" (128). En la diseñada por Palomino para la citada representación de 1.707, al igual que la de "Hado y divisa...", al dar comienzo la función la cortina permaneció bajada y su izado fue realizado de semejante forma; en esta ocasión, de la parte superior del teatro descendieron las personificaciones de la "Esperanza" y la "Posesión", que cuando llegaron al escenario, las dos figuras volaron con rapidez llevándose cada una la mitad de la cortina que quedó recogida también, en forma de pabellón (129).

Otro boceto para cortina que ofrece, también gran parentesco con la que merece nuestra atención, es la realizada por Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, para la comedia representada en el Coliseo del Buen Retiro en 1.698, titulada "Ipodamia y Pelope", de Sebastián Rejón, de la que ya dimos cuenta (130).

Observamos en dicha cortina, además de la misma línea compositiva, un detalle simbólico con un significado empresarial común a la de "Hado y divisa...". Precisamente en esta cortina de Francisco Ignacio, como así nos da cuenta la inscripción y el dibujo del atributo del arco que figura

en el ángulo superior izquierdo, también apareció un cupido con una flecha disfrazada, en este caso en una cinta, en la que podemos ver inscritos los versos latinos del mote de la cortina (131).

Figuraron en esta cortina al igual que en la de "Hado y divisa...", otras figuras infantiles, además de la de Cupido. En esta ocasión se trataba de dos figuras de niños, cada una colocada en los extremos de los ángulos inferiores de dicha cortina, con alas de mariposa y sosteniendo su correspondiente cartela en las que figuraba un verso latino (132) (Fig. 6).

El estilo compositivo y la idea empresarial que nos ofrecen estos bocetos, así como su función de prólogo a la representación, están claramente influenciadas por la cortina diseñada por Mantuano para la última comedia de Calderón; y haciendo uso en plural, de las palabras del dramaturgo, podemos decir, que tanto el artista boloñés, como sus predecesores, "supieron dar a las ideas el volumen de las figuras aparentes" (133).

## CONCLUSIONES.

Llegamos a la conclusión, que este elemento escenográfico llamado "cortina", "tienda" o "telón", desde la más remota antigüedad se prestó al juego ilusorio de la escena, realizando la función de tapadera.

Desde los primeros tiempos de nuestro teatro, la cortina adquirió un efecto metafórico de separación psicológica entre el actor y el público.

Con la adopción del arco proscenio en los escenarios españoles, la cortina estableció, junto con este, la barrera que se interponía entre la realidad de la sala y el mundo de la ficción, al que introducía con su desaparición.

En pleno siglo XVII la cortina se desarrolló y alcanzó su punto álgido, no sólo como tal elemento escenográfico, sino como complemento pictórico y narrativo de toda obra; así Calderón reflejó en ella los ideales emblemáticos y empresariales de su teatro.

Debemos considerar al conjunto formado por los elementos de "pórtico" y "cortina" de la representación que nos ocupa, de esplendorosa portada, que anunciaba, a modo de prólogo, por el camino de la simbología, lo que más tarde se desarrollaría dentro del escenario en el transcurso de la representación.

Los motivos representados en la cortina de "Hado y divisa...", pertenecen a modelos utilizados con frecuencia por pintores de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, que tuvieron su raíz en las imágenes gráficas de los libros de emblemas, lenguaje suficientemente conocido por el público a quién iba dirigido.

Otra de las funciones desempeñadas por este elemento escenográfico en la representación que merece nuestra atención, fue la de servir de fondo al movimiento escénico del comienzo de la loa, que se desplegó delante de la cortina bajada, en el proscenio.



## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "Espacios escénicos en el Teatro Español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1.982. Pág. 75.
- 2.- Para el estudio de "carros" véase lo que dicen:  
  
MUÑOZ MORILLEJO, J. "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1.923. Págs. 20-25.  
  
VAREY, J.E. "La mise en scene de l'Auto Sacramental a Madrid au XVIe y XVIIe siecles", en "Le lieu théâtral a la Renaissance", Centre Nationale de la Recherche Scientifique. Paris 1.968.  
  
NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. Págs. 74-86.
- 3.- FLEKNIAKOSKA, J.L. "La representation de l'Auto La margarita preciosa" de Lope de Vega a Segovie, en 1616", en "Le lieu théâtral a la Renaissance". Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1.968. (Citado por Navarro de Zuvillaga, J. Op. cit. Pág. 79)
- 4.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. Pág. 79.
- 5.- Citado por: CASTILLEJO, DAVID. "El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores". Cat. Ayuntamiento de Madrid. Teatro Español. Madrid, 1.984. Pág. 6.
- 6.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. Pág. 86.
- 7.- Para un estudio acerca de la escenografía de los corrales de comedias, véase lo que dicen:  
  
SHERGOLD, N.D. "A History of the Spanish Stage..." Oxford, 1.967. Págs. 360 y ss.  
  
ARRONIZ, OTHON. "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1.977. Págs. 54 y ss.  
  
CASTILLEJO, D. Op. Cit. Págs. 81 y ss.

- 8.- Cuando se trataba simplemente de una ampliación del espacio físico, el propio actor corría la cortina con la mano para mostrar una cama o una mesa. Cuando se trataba de un sueño, el actor quedaba dormido en una silla, y la cortina se abría sola para revelar alguna escena soñada o alegórica. Cuando se trataba de una visión divina, se abría misteriosamente un hueco alto, acompañado de música, para revelar la figura divina, y se volvía a cerrar.

CASTILLEJO, D. Op. Cit. Pág. 82.

- 9.- Véase lo que dice **CASTILLEJO, D.** Op. Cit. Págs. 85-89, acerca de las escenas que se montaban en el hueco central de los corrales de comedias.
- 10.- Consúltese el Capítulo I de la Presente Parte. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".
- 11.- Según **O. ARRONIZ**, la cortina era conocida en Italia en fechas tan tempranas como la de 1.492, donde se hace mención de ella en el "Timone de Bojardo" ("come ha passato il monte, le cortine si chiudono, e il primo atto é finito").

ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 211.

- 12.- **ARRONIZ, O.** Op. Cit. Pág. 121.
- 13.- Véase lo que decimos acerca de la aparición del arco proscenio en los teatros italianos en la Introducción del Capítulo II de la Presente Parte. "Introducción".
- 14.- **BUONARROTI "IL GIOVANE", MICHELANGELO.** "Descrizione delle Felicissime Nozze della Cristianissima Maestá di Madama Maria Medici". Firenze 1.600.
- 15.- **PANICALI, ANNA.** "Il sipario dal mito all'illusione". "L'avventura del Sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale". Ubulibri. Milano, 1.984. Pág. 28.
- 16.- "Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos.". Dice **Lope de Vega** en las palabras preliminares a su comedia "La selva sin Amor", en B.A.E. 188. Pág. 187.
- 17.- Véase lo que decimos de las innovaciones escenográficas aportadas por **Lotti** al teatro cortesano español en la Presente Parte, Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".

- 18.- DE VEGA, LOPE. Ibidem. Supra.
- 19.- ARRONIZ, O. Op. Cit. Pág. 211.
- 20.- Véase en la Presente Parte. Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".
- 21.- Como así ocurrió en la representación que nos ocupa, de lo que nos da cuenta Calderón:

"Puso el sainete fin á la fiesta, volviendo á desplegarse la cortina y á cubrir tanta máquina de variedades vistosas como mostró el teatro..."

CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo IV. B.A.E. Pág. 392.

Y de la misma manera en el final de la comedia de "Fieras afemina amor", la cortina estableció su infranqueable barrera entre los espectadores y el escenario. Y de esta forma lo describe Calderón:

"Con este aparato, majestad y pompa, cantando unos y representando otros, se escondió el carro, se desplegó la cortina, y se dió fin á la comedia".

CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo II. B.A.E. Pág. 553.

- 22.- SABBATINI, NICOLA. "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". MARIA Y RENEE CANAVAGGIA y M. LOUIS JOUVET. Ides et Calendes. Neuchatel. 1.942. Libro I. Capítulo 37. Págs. 59-62.
- 23.- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca, 1.989. Pág. 50.
- 24.- Véase una descripción pormenorizada de la puesta en escena de esta comedia mitológica en: VAREY, J.E. "Scenes, machines and the theatrical experience in Seventeenth-Century Spain". Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bologna 1.985. Págs. 360 y ss.
- 25.- Citado por VAREY, J.E. en "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro". Revista: "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 71. 1.981-II. Pág. 16 y Nota 1.

La descripción manuscrita de la escenografía de

"Andrómeda y Perseo" de 1.653, se conserva junto a los dibujos en la Houghton Library, de la Universidad de Harvard).

26.- Véase lo que decimos de estos telones en presente Capítulo. "Antecedentes en Italia del "telón-prefacio".

27.- AMADEI PULICE, A. "Valor de la perspectiva, sus orígenes y aplicación al teatro barroco". Tesis doctoral. Pág. 222. Nota 64.

Esta autora apunta la posibilidad de la asistencia de Calderón a "La festa della Barriera", invención de Andrea Salvadori, ofrecida en honor del Príncipe de Polonia (Ladislao Segismondo), en Florencia el año 1.624, para la que Giulio Parigi preparó las perspectivas y Jacopo Peri escribió la música.

También Cotarelo y Mori acusa una gran influencia en el género de la zarzuela, frecuentado por Calderón, con el de los melodramas florentinos, especialmente con el representado en Florencia en 1.637, "Le Noze degli Dei", encontrando en él una misma estructura entre lo hablado y lo cantado, que en "El laurel de Apolo", "El Golfo de las Sirenas" o "El Jardín de Falerina".

COTARELO Y MORI, E. "Ensayo histórico sobre la zarzuela". Madrid, 1.934. Pág. 50.

28.- Véase lo que decimos de este Salón en la Presente Parte. Capítulo I. "El escenario".

29.- VAREY, J.E. Op. Cit. (1.981). Pág. 16.

Según señala J.E. Varey, la cortina para "Los celos hacen estrellas", no se conserva en el manuscrito de Viena, sino en el Museo de los Uffizi de Florencia. En efecto, si comparamos el dibujo de Herrera el Mozo de "El Salón dorado" del Alcázar de Madrid, "boca de teatro con telón", que se conserva en los Uffizi, con la primera de las acuarelas de la Biblioteca de Viena, que refiere el momento de la loa, podremos advertir que el parentesco de estilo, de asuntos y de detalles es evidente. Como afirma Varey, ambos diseños pertenecen a la misma representación. Por lo que podemos deducir, que en el dibujo de los Uffizi la cortina permanecía bajada, mientras que en la de Viena, ya izada nos muestra una escena del comienzo de la loa, en la que los bastidores laterales representan a los árboles del Jardín de Emperadores y el del foro, una perspectiva de la sierra de Guadarrama.

Véase VAREY, J.E. y SHERGOLD. "Los celos hacen estrellas". Juan Vélez de Guevara. Tamesis Books

Limited London. Madrid 1.970. Introducción. Págs. xxxvii y ss.

Y también A.E. PEREZ SANCHEZ, "El dibujo español de los Siglos de Oro". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.980, Págs. 78-79 e ilustración nº 151.

- 30.- Santarelli, en su catálogo describe al dibujo florentino en los siguientes términos: "L'Aurora che fuga le Nubi, ed intorno varie figure allegoriche. Disegno a malita nera e penna; carta bianca.

SANTARELLI, EMILIO. "Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni". Florencia 1.870. Pág. 701.

Citado por VAREY, J.E. (1.981). Ibidem. Supra.

- 31.- Véase lo que decimos de ambos pórticos en el Capítulo II, de la presente Parte. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de "Hado y divisa...".

- 32.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Fieras afemina Amor". B.A.E. Tomo II. Pág. 529.

- 33.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem. Supra.

- 34.- Consúltase VALBUENA PRAT, A. "La escenografía de una comedia de Calderón". "La fiera, el rayo y la piedra". Descripción y dibujos. Archivo Español de Arte y Arqueología. XVI-1.

- 35.- "Azafate" es un canastillo llano de borde poco alto.

- 36.- VALBUENA PRAT, A. Op. Cit. Págs. 8 y 9.

- 37.- Ambos bocetos para cortina fueron encontrados por el profesor Varey en el Archivo de Palacio y proceden del legajo 667.

VAREY, J.E. Op. Cit. (1.981). Págs. 15-18. Nota 12.

- 38.- Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia es sin duda el artista mencionado por Palomino y Ceán, que hizo algunas decoraciones y cortinas para el Coliseo del Buen Retiro.

PALOMINO, A. "El Museo Pictórico y Escala Óptica", Madrid, 1.724. Ed. Aguilar. Madrid, 1.947. Pág. 1.106.

CEAN BERMUDEZ, J.A. "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España".

Madrid, 1.800. Ed. utilizada; Madrid, 1.965. Tomo IV. Pág. 288.

Véase también, lo que decimos de estas cortinas en el presente Capítulo. "Relación de esta cortina con las de otras representaciones".

39.- Véase lo que dice sobre esta representación: **Zapata Fdez. de la Hoz, Teresa**. "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I". Revista "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 100. 1.989-II. Págs. 36-49.

40.- Ibidem. Supra. Pág. 38.

41.- **VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.981). Pág. 18.

42.- Véase lo que dice **Palomino** acerca de la llegada de estos artistas italianos a España y de su actividad decorativa.

**PALOMINO, A.** Op. Cit. "Comunica Velázquez en Bolonia con Mitelli y Colonna". Pág. 911 y para el resto Págs. 922-926.

43.- **PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.** "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)". Museo del Prado. Cat. M. Cultura. Madrid 1.986. Págs. 332 y 333. Según apunta este autor, **Mitelli** se formó en la tradición figurativa boloñesa, propia de los Carracci; estudió perspectiva con **Girolamo Curti** "Il Dentone", considerado como el patriarca del género del engaño de la vista, a quién ayudó con frecuencia en las decoraciones teatrales. En el taller de este maestro conoció a **Colonna** entablándose entre ambos artistas una gran amistad y a la muerte de su maestro, decidieron trabajar en colaboración. De la actividad de estos artistas en nuestro país, no queda ningún testimonio. Lo único que existe que nos pueda ofrecer una muestra de su estilo, es un boceto para techo, pintado al óleo sobre lienzo, descubierto por dicho autor en los almacenes del Prado, que reproducimos en la Fig. 8 del presente Capítulo y que al parecer se observa en él, cierta relación con la loggia del Buen Retiro, para la que debió de ser ejecutado.

44.- Véase lo que decimos respecto a la decoración del techo del Coliseo. En la presente Parte. Capítulo I. "La sala del Coliseo del Buen Retiro".

45.- Véase lo que dicen sobre **Mantuano**:

**PALOMINO, A.** Op. Cit. Tomo III. "El Parnaso Español Pintoresco Laureado". Págs. 1012-1013.

**CEAN BERMUDEZ, J.A.** Op. Cit. Tomo III. Págs. 62-63.

**MUÑOZ MORILLEJO, J.** Op. Cit. Págs. 36-39 y 291.

- 46.- **Mantuano** obtuvo el título de Pintor del Rey en 1.668; además de las decoraciones que hizo para el Coliseo del Buen Retiro, trabajó con Rizi y Carreño en el Monumento de la Catedral de Toledo en 1.668. Pintó también, la arquitectura y ornatos del techo de la Galería de las Damas del Alcázar de Madrid. También los adornos, "de cornisa abajo", de la capilla del Santísimo Cristo en el Colegio Imperial, hoy Catedral de San Isidro de Madrid; y la sobreescalera de las casas del Señor Nuncio. Hoy por desgracia, todo desaparecido.

**PEREZ SANCHEZ, A. E.** Op. Cit. (1.986). Págs. 77-78.

**PALOMINO, A.** Op. Cit. Pág. 1.013.

Para la capilla del Colegio Imperial, véase lo que dice:

**TORMO, ELIAS.** "Las Iglesias del Madrid Antiguo". Instituto de España. Reedición Madrid 1.979. Pág. 114.

- 47.- **PALOMINO, A.** Op. Cit. Pág. 1.012.

- 48.- Citado por **PEREZ SANCHEZ, A.E.** Op. Cit. (1.986). Pág. 74.

- 49.- **CEAN BERMUDEZ, J.A.** Op. Cit. Pág. 63.  
"...y también varios adornos en la casa del marques de Heliche...".

- 50.- Consúltense las descripciones escenográficas de Calderón del pórtico y cortina de "Fieras afemina Amor" y de "Hado y divisa...". Tomo II. B.A.E. Pág. 529 y el Apéndice I "Descripción hecha por Calderón...", respectivamente.

Los documentos existentes en el Archivo de Palacio nos dan cuenta de la actividad escenográfica en el Coliseo del Buen Retiro por **Mantuano**. Nos referimos al Documento nº 39, que se refiere a los "Gastos de la comedia "Siquis y Cupido"" (1679). Y también al Documento nº 40, que trata de los gastos de la puesta en escena de "Faetón" (1679) y los documentos correspondientes a los gastos de la comedia que merece nuestra atención, en donde queda reflejada tanto su

labor escenográfica como la decoración de la propia sala del Coliseo.

**SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E.** "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España, I. Tamesis Books Limited. London. Madrid. 1.982. Págs. 34, 84, 87, 88, 95, 96 n., 97, 120, 126, 130, 132 n., 133 y 139.

- 51.- Véase el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 52.- Véase el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 53.- Consúltese el presente Capítulo. "Relación de esta cortina con las de otras representaciones".
- 54.- **RUIZ LAGOS, MANUEL.** "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte. Nos. 161-162. Marzo-Junio 1.981. (Centenario de Calderón). Pág. 286.
- 55.- Recuérdesse lo que hemos dicho en el presente Capítulo acerca del sistema utilizado para controlar la cortina de "Andrómeda y Perseo". "La cortina en el teatro cortesano español".

Los gastos de la comedia de "Hado y divisa..." nos dan cuenta de:

"De seis libras de sortijas para la cortina.... 66 Rs.  
"A la mujer que cosio la cortina..... 36 " "

**SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E.** Op. Cit. Pág. 117.

- 56.- **NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.** Op. Cit. Pág. 116.
- 57.- Véase lo que decimos acerca de la forma en que fue recogida la cortina de la representación que nos ocupa, en el presente Capítulo. "Relación de esta cortina con las de otras representaciones".

Y en Parte Segunda. Capítulo I. "Descripción hecha por Calderón...".

- 58.- **GALLEGO, JULIAN.** "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1.987. Pág. 46.

Como nos recuerda este autor, no hubo persona culta o poeta del siglo XVII, que no contara en su biblioteca con uno o varios libros de emblemas, y como es sabido,



en este siglo pintura y poesía van de la mano.

- 59.- Véase lo que decimos acerca del significado del motivo del "corazon" de la cortina de la comedia que merece nuestra atención en el presente Capítulo. "La cortina de "Hado y divisa..." como telón emblemático".
- 60.- PRAZ, MARIO. "Studies...". I. Cap. III. Págs. 139 y ss.
- 61.- GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 42. Nota 72. y Pág. 142. Nota 64.

Este autor, también nos da cuenta de que en la deliciosa edicioncita romana de los "Jeroglíficos de Horapolo", de Luigi Zanetti, con fecha 1.597, ya aparece el J-H-S de las congregaciones de San Buenaventura, adoptado por los jesuitas, figura en el frontispicio, coronado de una Cruz, con un corazón atravesado por tres Clavos. Lo que reafirma la utilización de este símbolo por esta Compañía ya a finales del siglo XVI, es decir un cuarto de siglo antes de la fecha propuesta por Mario Praz en sus "Studies".

- 62.- Anónimo. "Libro de las Honrras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesvs de Madrid, á la M. C de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de Abril de 1603". Glosa del Jeroglífico de la Pág. 44. (Editado por Luis Sánchez. Año 1.603. Biblioteca Nacional. Madrid).
- 63.- GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 144.
- 64.- "...que se pintan muchas veces corazones como norte, Geroglyfico, o letra, para significar con ella al Santo (por ser sus armas, como dije, el corazón, cruz y saeta) y no pintale, como algunos ya dando limosna a pobres, ya predicando a muchos que le oyen; ya en la cama expirando, y muchos Angeles, & c. que parecen tablillas de milagros, que otra cosa".

(Nótese que Martínez de la Vega ensalza el sentido emblemático que se daba en la época a los motivos representados en este tipo de conmemoraciones, prefiriéndolo a las escenas representadas en las tablillas milagreras).

MARTINEZ DE LA VEGA, GERONIMO. "Solenes i Grandiosas Fiestas que la noble i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su Santo Pastor i Padre D. Tomás de Villanueva. Al muy ilustre Cabildo, i Canónigos de su Santa Iglesia Metropolitana". Editado

en Valencia por Felipe Mey (1.620) Pág. 98.

65.- GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 148.

66.- GALLEGO, J. Ibidem. Supra. Págs. 148-149.

En estos altares callejeros encontramos barcos, castillos, jardines, fuentes y personajes humanos, divinos y alegóricos y abundan elementos tan escenográficos como la balaustrada y la escalinata.

67.- Respecto a esta figura véase lo que dice PANOFSKY, E. "Estudios sobre iconología". Alianza Universidad. Madrid 1.985. Cap. 4. "Cupido el ciego". Págs. 139-171 e ilustraciones correspondientes.

68.- LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Ed. Cátedra. Madrid 1.985. Págs. 27-49.

(Véase la relación que da esta autora de las bibliotecas más importantes de la época y de los libros más difundidos, entre los que figuran las ediciones de Alciato y de Vaenius en su mayoría).

Consúltese también a GALLEGO, J. Op. Cit. Págs. 32-49. Este autor examina tres bibliotecas importantes, una del siglo XVI, la de Lázaro Velasco; otra del siglo XVII, la de Diego Velázquez; y otra del siglo XVIII, la de Preciado de la Vega.

69.- Andrés Alciato publica en 1.531 su "Emblemata Liber", fue muy imitado al difundirse esta edición por toda Europa. Este bellissimo libro de Alciato fue traducido al italiano con el título: "Tratatti degli Emblemi" e ilustrado por el artista Jörg Breu. En España muy pronto se difundió gracias a la traducción del italiano, por Bernardino Daza Pinciano, hecha en 1.549. Posteriormente, en 1.615, Diego López Nájera escribe su "Declaración magistral sobre los Emblemas de Alciato". (Esta ha sido la edición que hemos utilizado, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sig. R/31175).

70.- En el "Emblema 105", de la edición utilizada (Ibidem supra), Cupido aborda una empresa semejante a la de nuestra cortina, pues sus flechas, clásico atributo en esta figura, también se convierten en "flores", en esta ocasión son el símbolo del Amor que el propio Cupido ejerce en la tierra.

71.- La edición utilizada de la "Emblemata..." de Montenay es la políglota editada en Francfort, 1.619; se

encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, catalogada de autor "Anónimo", Sig: R/7394.

Véase lo que decimos respecto a este libro en el presente Capítulo. "La cortina que cubría el teatro" en esta representación".

- 72.- **VAENIUS, OTHO.** "Amorum Emblemata", F. Foppens. Bruselas, 1.667, ha sido la edición utilizada, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Sig.: R/8727.
- 73.- Véanse los grabados de esta álbum donde Cupido aparece en la mencionada actitud: **VAENIUS, O.** Op. Cit. Págs. 9, 23, 35, 153 y 215.
- 74.- Consúltese el mencionado emblema: **VAENIUS, O.** Op. Cit. Págs. 34-35 y la descripción escenográfica de Calderón sobre la cortina: Apéndice 1, Pág. 174.
- 75.- Véase supra: Nota 70.
- 76.- **VAENIUS, O.** Op. Cit. Págs. 160-161.
- 77.- Véanse los emblemas en los que Cupido lanza flechas a los corazones. **VAENIUS, O.** Op. Cit. Págs. 152-153 y 214-215.
- 78.- **ALCIATO, A.** Op. Cit. "Emblema 112".

(En este emblema, Alciato sienta ciertas premisas muy importantes en cuanto a la representación del dios del Amor, definiendo su figura, en el grabado que le acompaña de una forma estatuaría y rebatiendo firmemente en su glosa las ideas que sobre este dios pagano tenían los más grandes filósofos de la antigüedad).

- 79.- **GALLEGO, J.** Op. Cit. Pág. 95.
- 80.- **GALLEGO, J.** Op. Cit. Págs. 80-84.

(Para este autor, la estampa y el libro ilustrado desempeñaron, en el siglo XVII el mismo papel para la propagación de la Pintura nueva que hoy asumen las galerías de exposiciones y revistas de arte).

Los artistas más significativos del siglo, fueron unos apasionados de las estampas y los libros. Cuenta Jusepe Martínez que Alonso Cano se pasaba la mayor parte del tiempo discutiendo de arte y comentando y examinando grabados o dibujos, "de tal manera que si acaso sabía

que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista."

**MARTINEZ, JUSEPE.** "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura". Ed. Akal. Madrid 1.988. Pág. 193.

Véase también lo que dice acerca de estas fuentes del grabado tan utilizadas por nuestros pintores del siglo XVII, **LOPEZ TORRIJOS, R.** Op. Cit. Págs. 49-54.

81.- **SALTILLO, MARQUES DE.** "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII". Boletín de la Real Academia de la Historia (1947). Págs. 618 y ss.

82.- Recuérdense lo que dijimos de **Dionisio Mantuano** y de su escuela en el presente Capítulo. Pág. 110.

El dibujo de **Mantuano** está recompuesto, consta de dos hojas pegadas a una telas, es tan sólo la mitad de un proyecto de bóveda para capilla de planta oval, decorada con arquitecturas fingidas en el estilo de **Mitelli** y **Colonna**. Está realizado a la aguada en tinta sepia con toques de azul y carmín ligero, sobre papel verjurado amarillento. Lleva una inscripción, a tinta, en letra del siglo XVII: "del Pintor de castel Rodrigo, Mantuano". Lo reproduce:

**PEREZ SANCHEZ, A.E.** "Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos Españoles de los siglos XV-XVI-XVII". Madrid, 1.972. Lámina XLV y Pág. 101.

83.- **PEREZ SANCHEZ, A.E.** Op. Cit. (1.980), Pág. 105.

84.- **LOPEZ TORRIJOS, R.** Op. Cit. Pág. 367.

(Esta autora nos hace la siguiente observación, acerca de uno de los grupos de amorcillos de este dibujo, precisamente el del ángulo superior de la derecha, que aparecen como sentados en un óculo fingido: Piensa la autora, que posiblemente se trate de un estudio para una de las bóvedas pintadas en el Alcázar de Madrid, en tiempos de Carreño. Por otra parte también nos comenta, que desde el célebre ejemplo de Mantegna en la Cámara degli Sposi de Mantua, era usual el representar este tipo de figuras infantiles de este modo en las bóvedas).

85.- Como ha observado **R. López Torrijos**, el dibujo de **Herrera Barnuevo** tiene dos elementos empleados frecuentemente en las decoraciones de las bodas de los Austrias: Cupido, como símbolo del Amor, y el águila como símbolo de los Habsburgo, a cuyo linaje pertenecían tanto Felipe IV, como Mariana en este caso.

LOPEZ TORRIJOS, R. Op. Cit. Pág. 358. Véase el capítulo que dedica esta autora, en esta misma obra, a la Entrada de Mariana de Austria en Madrid, y también:

VAREY, J.E. y SALAZAR, A.M. "Calderón and The Royal Entre of 1.649", Hispanic Review (1966). Págs. 7-9. Por lo tanto no es de extrañar, que el mencionado dibujo fuera un boceto para dicha decoración, ya que como nos dá cuenta Palomino, Herrera intervino en las decoraciones levantadas para tan fausto acontecimiento, y fue famoso, según apunta el tratadista, su "Monte Parnaso", erigido en el Prado y, debida a su intervención las trazas, ornato y distribución de esta impresionante máquina.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 969. Sabemos además, a través del libro que nos dá cuenta de tal acontecimiento, que ambos personajes, Cupido y el águila, aparecerían con el valor indicado, en el arco de los "Mercaderes de Sedas". En uno de los jeroglíficos de este Arco, al igual que en la cortina que nos ocupa, Cupido aparecía flechando un corazón. Pues según nos cuenta la mencionada descripción, uno de estos jeroglíficos: "...era de Cupido, que teniendo puesta la mirada en una Corona, qu'estaba en el Cielo, flechaba á un Corazón, que estaba en la Tierra; con esta Letra:

VBI.DESVNT VIR ES. SATIS. EST LAVANDA VOLUNTAS.

Este solo, de verdad  
El Arco ha sido el Amor,  
Que la Mira d'el Valor,  
La puso en la Voluntad."

(Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid". 1.649. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R/31757. Págs. 72-75.

- 86.- Como apunta R. López Torrijos, se sabe aunque sin conocer ninguna imagen gráfica, que la figura de Cupido, también apareció en las obras para el recibimiento de Mariana de Neoburg, segunda esposa de Carlos II.

LOPEZ TORRIJOS, R. Op. Cit. Pág. 359.

Véase también, BEDMAR Y BALDIVIA, LUCAS ANTONIO DE. "La Real entrada en esta Corte y magnifico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburg". Madrid 1.690. Págs. 50-54.

- 87.- PEREZ SANCHEZ, A.E. Op. Cit. (1980). Pág. 65.
- 88.- LOPEZ TORRIJOS, R. "Grabados y dibujos para la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns (1680)". Archivo Español de Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Dpto. de Hª del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos. Nº 231. Madrid 1.985. Págs. 246-248.
- 89.- "Descripción verdadera y pvntal (sic) de la Real Magestvosa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisa de Borbon..." (Biblioteca Nacional de Madrid. MAN. 3927 (9), Folio: 129-144. Papeles Varios. Págs. 6 y 9).

En el aguafuerte anónimo del arco de la Puerta del Sol, que se conserva en la Biblioteca Nacional podemos observar que existen algunas discordancias entre lo que dice la "Descripción..." y lo que se representó en la estampa. Así, según esta, en este arco debieron aparecer cuatro lienzos con San Hermenegildo y su esposa, por parte española, y Clodoveo por la francesa, entre los que debió figurar la temática descrita, simbolizando, en la alegoría de Cupido, rindiendo sus armas al amor divino, el enlace de las dos Casas Reales, cuestiones que no vemos representadas en el grabado.

Véase lo que dice: CORDERO DE CIRIA, ENRIQUE. "Huellas de los "falsos cronicones" en la iconografía religiosa madrileña". "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Año XXVI, 1988-I. NUM. 95. Pág. 78 e ilustración. Pág. 79.

- 90.- Véase la Parte Segunda. Capítulo IV. "El decorado final: El teatro de la Plaza de Palacio", "De una plaza de palacio exornada..." y Notas 187 y 188.
- 91.- Véase en la presente parte: Capítulo I. "La sala del Coliseo del Buen Retiro" y Capítulo II, "Los pórticos disfrazados. El pórtico de "Hado y divisa..."
- 92.- PACHECO, FRANCISCO. "Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas..." Sevilla 1.649. (Nueva Edición, I. Valencia de D. Juan. Madrid 1.956). Lib. III. Cap. VII. Tomo II. Pág. 125.

Pacheco, sirviéndose de una cita de Plinio, (Libro, 35. Cap. 11), nos comenta que en la Antigüedad "el primero en esta especie de pintura fue Pausanias (Pausias) Sicionio el cual en su juventud, aficionado a Glisera, su ciudadana, inventora de las guirnaldas, a su imitación redució (redujo) a la arte una innumerable

variedad de flores; y pintó a su dama sentada componiendo una guirnalda; la cual pintura fue llamada stephanopoli, porque Glisera, sustentaba su vida a vender (fº 442) guirnaldas. Y Lucio Lúculo compró por dos talentos en Atenas una copia de desta tabla".

Consúltese también lo que dice el tratadista, acerca de la "pintura de flores, frutas, países", en el presente Capítulo.

- 93.- En la terminología de la época, se denominaba a esta diversidad de adornos, "grutescos" o "grotescos", de origen italiano; estos diseños decorativos tuvieron entre nuestros fresquistas una enorme aceptación. Como así nos dan cuenta Palomino y Carducho de las pinturas realizadas por Becerra y el Bergamasco, en tiempos de Carlos V, en el Palacio de El Pardo y en el Alcázar.

Según Ceán, dentro de la misma línea, los hermanos Perola pintaron en 1.586, en el palacio del Viso (Ciudad Real), escenas bordeadas o encuadradas con orlas y festones, en los que figuraban, entre otros elementos, guirnaldas de flores y frutos.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 780.

CARDUCHO, V. "Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias". Impreso con licencia por Fco. Martínez, 1.633. (Edición utilizada, G. Cruzada Villamil). Diálogo Octavo. Págs. 334-365.

CEAN BERMUDEZ, A. "Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España". Real Academia de San Fernando. Madrid 1.800. Ed. 1.965. Tomo IV. Págs. 85-87.

Para Gombrich, estos diseños enigmáticos debían tener un significado, pues ocultaban en su interior los misterios de la filosofía pitagórica y la profunda sabiduría de los jeroglíficos.

GOMBRICH, E.H. "El sentido del orden". Estudio sobre psicología de las artes decorativas. Ed. G. Gili. Barcelona 1.980. Cap. 7. "El renacimiento de lo grotesco". Págs. 346-351.

- 94.- A principios del siglo XVII, seguirán en vigencia las mismas normas pictóricas utilizadas en el anterior. Diferentes pintores continúan encuadrando con follajes y grutescos los asuntos históricos que pintan en El Pardo. Entre estos pintores figuran Patricio Caxes, noble florentino y pintor de Felipe III, que tradujo al

castellano la Cartilla de Arquitectura de Viñola.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 838.

95.- PALOMINO, A. Op. Cit. Págs. 922-926.

96.- CAVESTANY, JULIO. "Floreros y Bodegones en la Pintura Española". Madrid 1.940. Pág. 44. y Nota de la página 73.

Sin duda este autor se refiere al proyecto decorativo llevado a cabo por estos pintores en 1.649 en dicho salón, con motivo del cumpleaños de la reina Doña Mariana de Austria y al que se cree que pertenece el boceto para pórtico de Rizí.

Véase lo que decimos al respecto en Capítulo I, "La sala del Coliseo del Buen Retiro" y nota 29 y en el Capítulo II. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de "Hado y divisa..." y nota 16, ambos pertenecientes a la presente Parte.

97.- JUNQUERA, PAULINA. "Las Descalzas Reales, a la vez Convento y Museo". Goya núm. 42. Madrid 1.961. Esta autora atribuye a Claudio Coello las citadas pinturas.

98.- GALLEGO, J. Op. Cit. Págs. 135-136 y 197-200.

Véase lo que decimos acerca de la intervención del elemento floral en esta época en el Parte Segunda. Capítulo IV. "La mutación de jardín" y Nota 60.

99.- BONET CORREA, A. "Iglesias madrileñas del siglo XVII". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1.984. Pág. 42.

100.- BONET CORREA, A. Ibidem. Supra. Pág. 43.

101.- Según apunta Cavestany, el repertorio floral que intervenía en la ornamentación de estos arcos, era el de coronas tejidas con rosas, mosquetas, peonías, nardos, minutisas y tudescas. A veces, según este autor, las flores naturales sustituían a las pintadas, cubriendo armaduras de madera de arcos y diferentes adornos.

CAVESTANY, J. Op. Cit. Pág. 45.

102.- Véase "Descripción verdadera y pvnal...". Op. Cit. y en la Parte Segunda. Capítulo IV. Pág. 391.

103.- Como podemos observar, la imagen que nos presenta este grabado se corresponde con la que nos ofrece la



"Descripción..." de la galería de Reinos, hecha por Claudio Coello en la calle del Retiro, y una de las que se dieron a la estampa, según Palomino: "donde estaban todos los reinos de esta Monarquía ofreciendo a la Reina nuestra señora sus coronas frutos y riquezas; cosa verdaderamente de extremado gusto, y capricho."

"DESCRIPCION..." Ibidem. Supra. Pág. 2.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 1.061.

Véase lo que decimos sobre este grabado en la Parte Segunda. Capítulo IV. "El decorado final: "El teatro de la Plaza de Palacio", "De una plaza de palacio exornada..." y Fig. 26.

104.- GALLEGO, J. Op. cit. Pág. 199.

105.- GALLEGO, J. Ibidem. Supra.

Según este autor, en estos floreros se dan varias valencías, propio en las obras de arte ejecutadas por estas fechas. Por un lado, nos dice, el pintor busca la belleza pura y simple de la flor y de sus relaciones de forma y color con sus vecinas del ramillete; pero no ignora, por otro, el oculto sentido de esa flor que hace de ella una letra, un ideograma, un mensaje dirigido a quien lo sabe leer.

Véase también, las instrucciones de Palomino para la pintura de floreros. El tratadista recomienda, que en los cuadros de este género conviene observar "los preceptos de una historia acordemente pintada". Para lo cual proporciona los conocimientos necesarios para una correcta y estética disposición del ramo, florero o guirnalda, así como para su colocación armónica por especies y colores.

PALOMINO, A. Op. Cit. Págs. 510-511.

106.- Ya Palomino nos dice, que Arellano "se aplicó a copiar algunos floreros de Mario".

PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Pág. 964.

107.- Consúltese al respecto lo que dice PEREZ SANCHEZ, A.E. "Pintura española de Bodegones y Floreros de 1.600 a Goya". Madrid 1.984. Ministerio de Cultura. Págs. 99 y 201.

108.- Según Cavestany, los inventarios de los bienes de distintas épocas de la realeza española, dan idea del gusto floral, pues son numerosos los cuadros existentes

sobre el tema que integran las colecciones reales de los Palacios de Madrid, Retiro, Aranjuez y San Ildefonso.

CAVESTANY, J. Op. Cit. Pág. 43.

- 109.- Rubens fue un pintor de la corona de España, fuertemente ligado a la política de los Austrias, hombre de confianza de la anciana Archiduquesa, e incluso sin reservas por nuestro Pacheco en las vidas de los pintores españoles, en capítulo inmediatamente anterior al dedicado a Velázquez.

DIAZ PADRON, MATIAS. "Pintura en la época de Calderón". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid 1.981-82. Pág. 29.

- 110.- En la ornamentación de las cenefas de estos tapices, especialmente en las telas bruselescas, figuran las guirnaldas con un variado repertorio de frutas, vegetales y flores, entre las que suelen aparecer representados, tulipanes, anémonas, crisantemos, rosas, campanillas, girasoles, dalias, madreselvas, hiedras, etc.. Con el mismo carácter simbólico del que se hizo uso en la pintura de la época, y haciendo vibrar con la matización de sus hilos los diferentes colores a que dá lugar el tema floral.

Recuérdese la intervención del elemento floral en las cenefas de los famosos tapices sobre cartones de Rubens, de las Descalzas Reales de Madrid; regalo de Isabel Clara Eugenia, gobernadora de Flandes a dicho Convento. Su finalidad, la de ser utilizados para adornar los claustros al paso de la procesión del Corpus.

E. Tormo denomina este conjunto como la "Apoteosis Eucarística de Rubens", y añade que este tema tratado hasta entonces en plan intimista, Rubens lo transporta a las regiones triunfales de la alegoría, para conseguirlo se valió de todos los resortes del arte barroco.

TORMO, ELIAS. "La Apoteosis Eucarística de Rubens". Archivo Español de Arte. XV. 1.942. Págs. 1, 26, 117, 131, 291 y 315 y también del mismo autor; "En las Descalzas Reales II". 1.945. Pág. 39.

- 111.- GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 200.

Pacheco eligió como la figura más representativa de su época en este género de pintura a "Juan de Vanderramen, archero del Rey Filipo cuarto".

PACHECO, F. Op. Cit. Cap. VII. Pág. 125.

- 112.- Véase el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 113.- Consúltese lo que decimos en la Parte Segunda en las Conclusiones del Capítulo I. y Nota 58.
- 114.- PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 511.
- 115.- RUIZ LAGOS, MANUEL. Op. Cit. Pág. 286.
- 116.- Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 117.- Véase el Apéndice 1. Ibidem Supra.
- 118.- GALLEGO, J. Op. Cit. Págs. 270-271.
- 119.- Véase el Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 120.- Ibidem Supra.
- 121.- CALDERON DE LA BARCA, P. B.A.E. Comedias. Tomo IV. Pág. 358.
- 122.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem Supra. Pág. 357.
- 123.- BRAVO VILLASANTE, CARMEN. Introducción a su edición de los "Emblemas morales" de Covarrubias Orozco 1.610. (Reproducción facsímil). Fundación Universitaria Española. Madrid 1.978. Pág. VIII.
- 124.- Cotéjense ambas descripciones: Para la de "Fieras afemina amor", véase en el presente Capítulo, "La cortina en el teatro cortesano español" y para la de "Hado y divisa...", el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 125.- Véase el Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 126.- Véase la relación que existió entre la cortina y la loa en la representación de 1.707 en la descripción que de esta fiesta ha publicado ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ. Op. Cit. Págs 38-39 y compárese con la de "Hado y divisa..." CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.). Págs. 357 y ss.
- 127.- Véase Parte Segunda. Capítulo I. "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".

- 128.- Véase el Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas de Calderón...".
- 129.- ZAMORA, ANTONIO. "Comedia Nueva Intitulada Todo lo Vence El Amor. Fiesta que se executó a sus Magestades en el Coliseo...En celebridad del...nacimiento de nuestro...Príncipe Don Luis Fernando de Borbón. Año de 1707". Biblioteca Nacional. Madrid (Sig. T-19651). Pág. 1.
- 130.- Véase en el presente Capítulo, "La cortina en el teatro cortesano español".
- 131.- En el ángulo superior del dibujo de **Francisco Ignacio**, encima del esbozo del arco y la cinta, dice: "En este angulo se pinto el Amor con arco y en lugar de flecha vna cinta que va hasta el Tiempo con estos versos latinos...". Y en el superior derecho se lee: "En este angulo se pinto el Tiempo en figura de un viejo macilento desnudo con alas y en la mano derecha vn reloj de arena y la yzquierda vna guadaña". Ver Figura 6 del presente Capítulo.
- 132.- En el ángulo inferior izquierdo del dibujo de la cortina, podemos leer: "En este angulo se pinto vn niño con alas de mariposa con vna cinta o vanda y en ella este verso latino...". La cartela el pie del dibujo dice:
- "Aunque tan ligero buela  
no se pierde por ligero  
que no es siempre ligereza  
la prisa de los deseos."
- Véase la figura 6.
- 133.- Cita de AUBRUN, CH. V. en "Le Théâtre Lyrique Espagnol depuis 1635". Curso emitido por Radio-Sorbonne. Noviembre de 1.964-Mayo de 1.965.



FIG. 1: A. PARIGI. Telón para "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: L. BURNACINI. "La Monarchia latina trionfante" (1.678). Munich. Deutsches Theatermuseum, früher Clara-Ziegler-Stiftung.

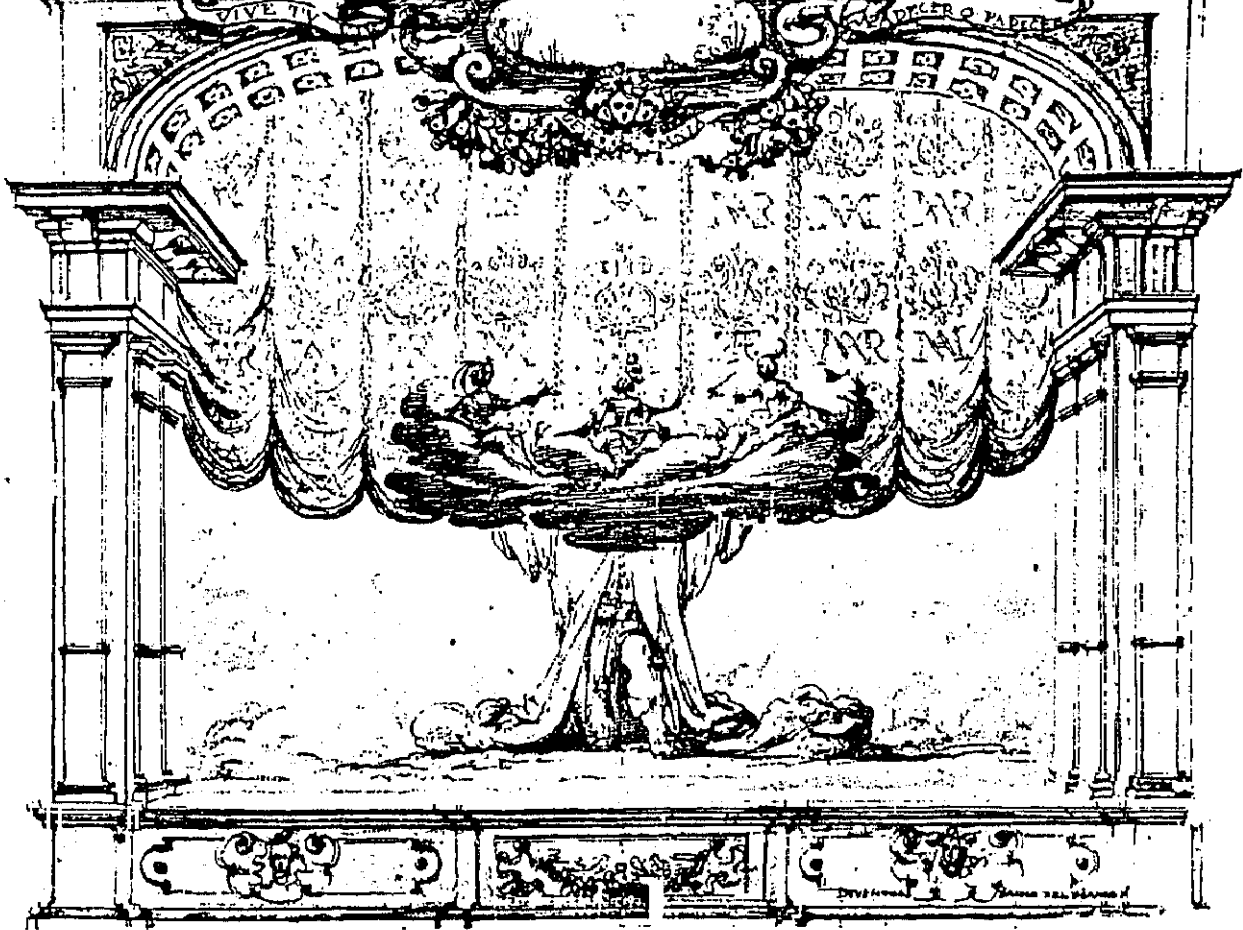


FIG. 3: B. DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". Calderón.  
Dedicatoria e Introducción. (1.653).  
Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.

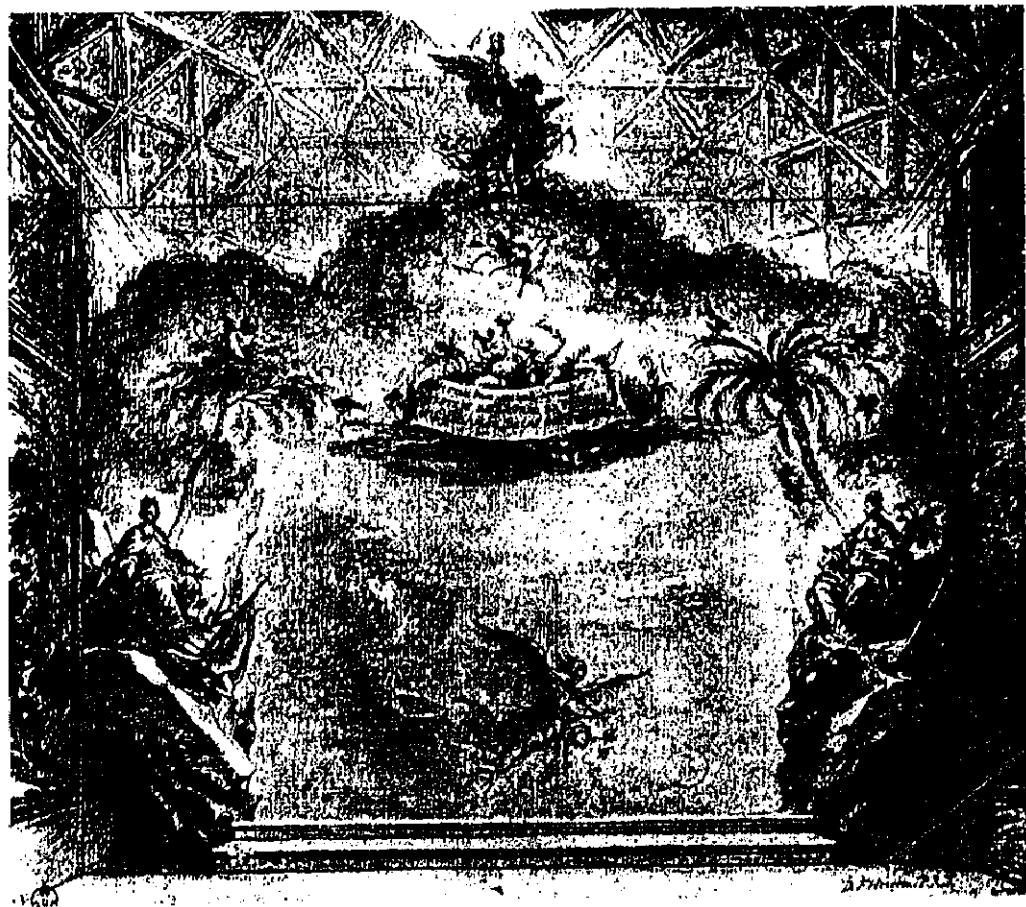


FIG. 4: F. HERRERA EL MOZO. El Salón Dorado del Alcázar de  
Madrid, y boca de teatro con cortina. (1.672).  
Florence, Uffizi.

La FIG. 6 en la página siguiente.



FIG. 5: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
Calderón. Frontis con cortina (1.690).  
Madrid. Biblioteca Nacional.

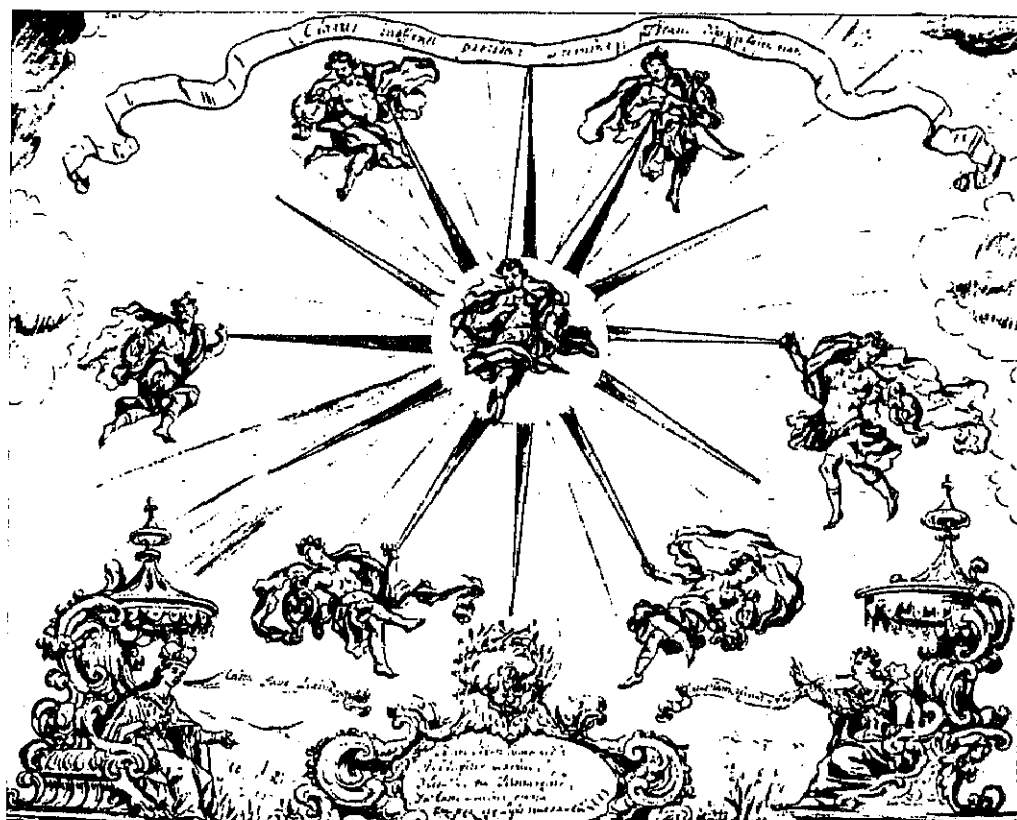


FIG. 7: A. PALOMINO. Dibujo para la cortina de "Todo lo  
vence el amor", de Antonio de Zamora (1.707).  
Archivo Patrimonio Nacional.

En este arbol de Pinos y arbores con flores y la  
 Ensenada de la Costa que la basta y la  
 de los rios y arbores - arbores

En los arbores de Pinos y arbores con flores y la  
 de la Pila. Naciones de Pinos y arbores  
 En la mano de los de la Pila y arbores  
 de la Pila y arbores

Ensenada de la Costa que la basta y la  
 de los rios y arbores - arbores



En este arbol de Pinos y arbores con flores y la  
 Ensenada de la Costa que la basta y la  
 de los rios y arbores - arbores

Ensenada de la Costa que la basta y la  
 de los rios y arbores - arbores

FIG. 6:  
 F.I. RUIZ DE LA IGLESIA  
 Dibujo para la cortina  
 de "Ipodamia y Pelope"  
 de S. Rejón (1.698).  
 Archivo Patrimonio  
 Nacional.



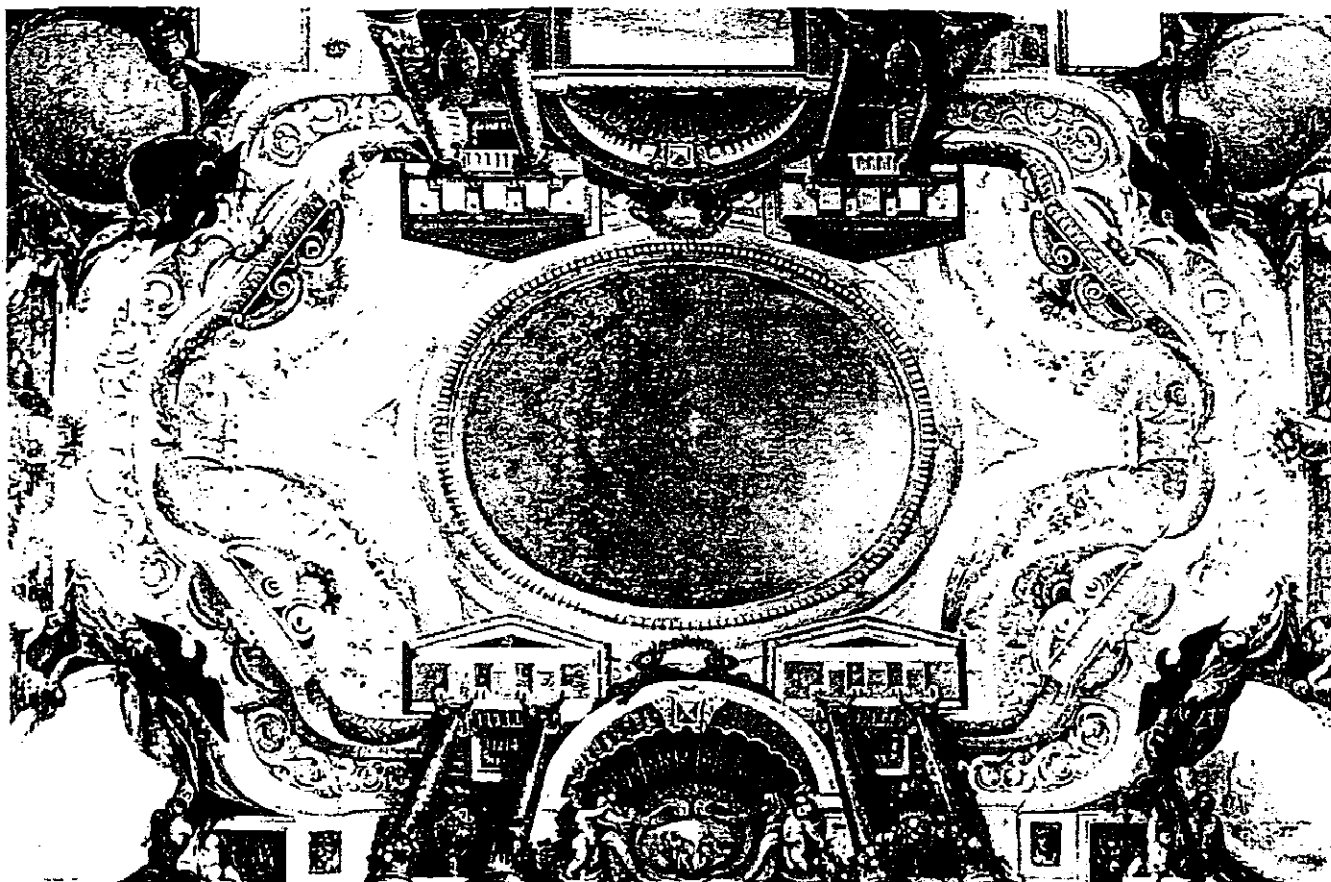


FIG. 8: A. MITELLI y A.M. COLONNA. Boceto para techo.  
Madrid. Museo Municipal. (Dpto. del M. Prado).



FIG. 9: CARREÑO y RIZI. Tema central de la decoración de la bóveda de San Antonio de los Alemanes. Madrid.



FIG. 10: ANONIMO. Jeroglífico 44 del "Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M.C. de la Emperatriz doña Maria de Austria...". Madrid, por Luis Sánchez, 1.603. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 12: Jeroglífico del libro de P. Rodríguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelippe quarto...en el Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666. Madrid. Biblioteca Nacional.

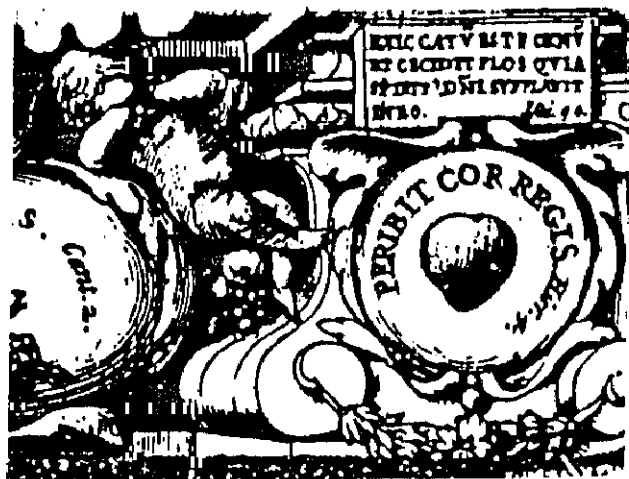


FIG. 11: P. VILLAFRANCA. .Detalle del frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelipe quarto..." Madrid, 1.666. Biblioteca Nacional.

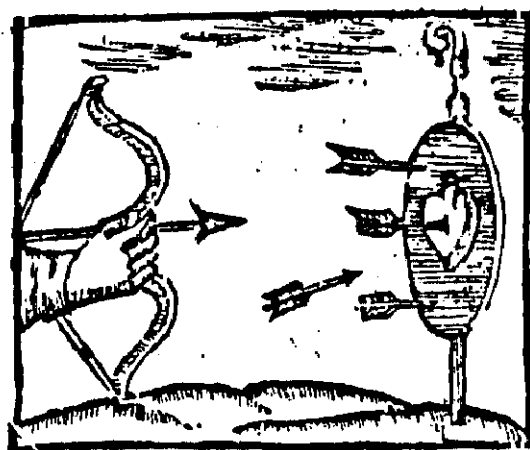


FIG. 13: "Geroglyfico, 70" del libro de Martínez de la Vega. Valencia, 1.620. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 14: G. MONTENAY. Imagen gráfica del "Emblema XLV".  
 Francfort, 1.619.  
 Madrid. Biblioteca Nacional.

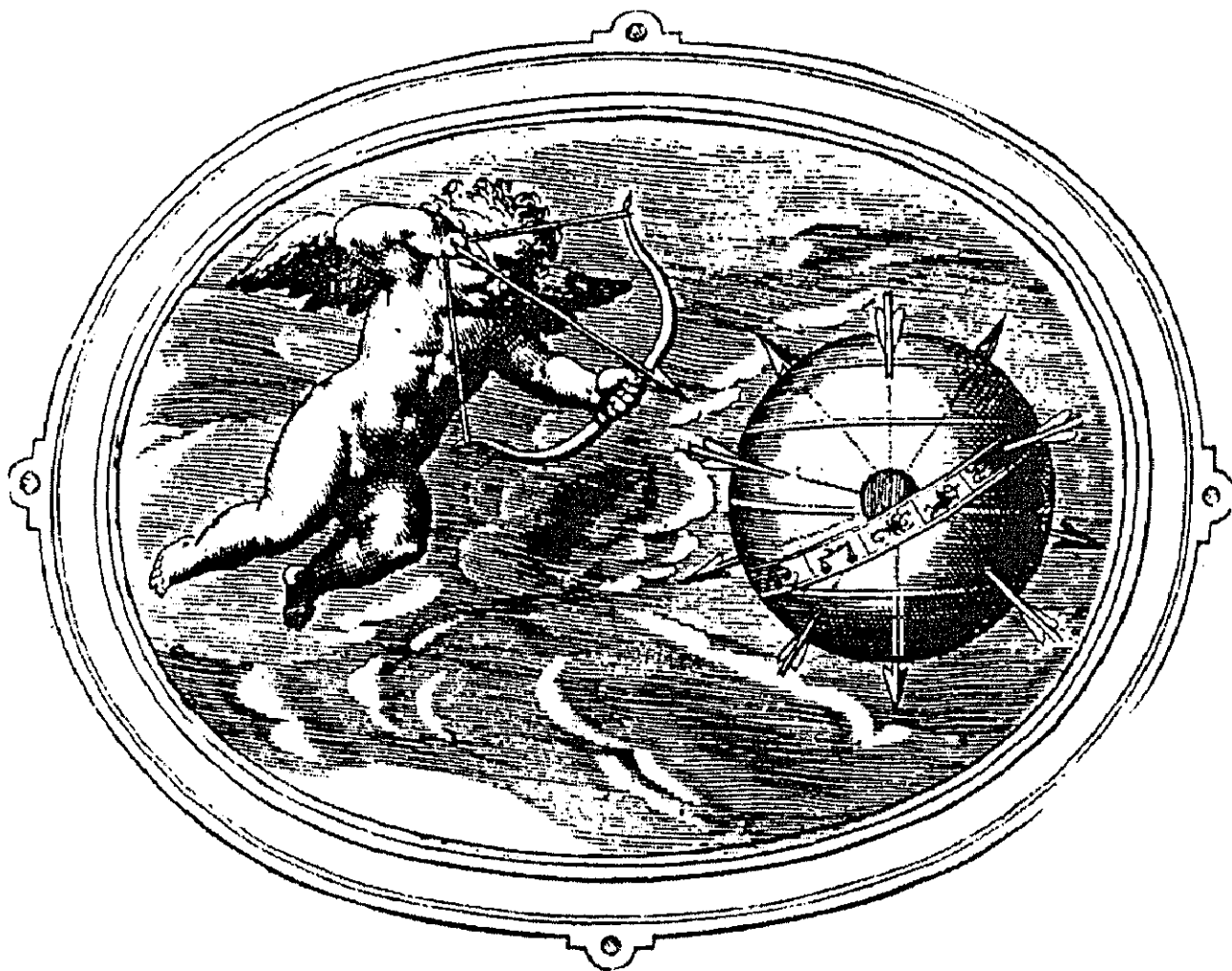


FIG. 15: VAENIUS. Imagen gráfica de un emblema de su  
 "Amorum Emblemata", F. Foppens. Bruselas 1.667.  
 Madrid. Biblioteca Nacional.

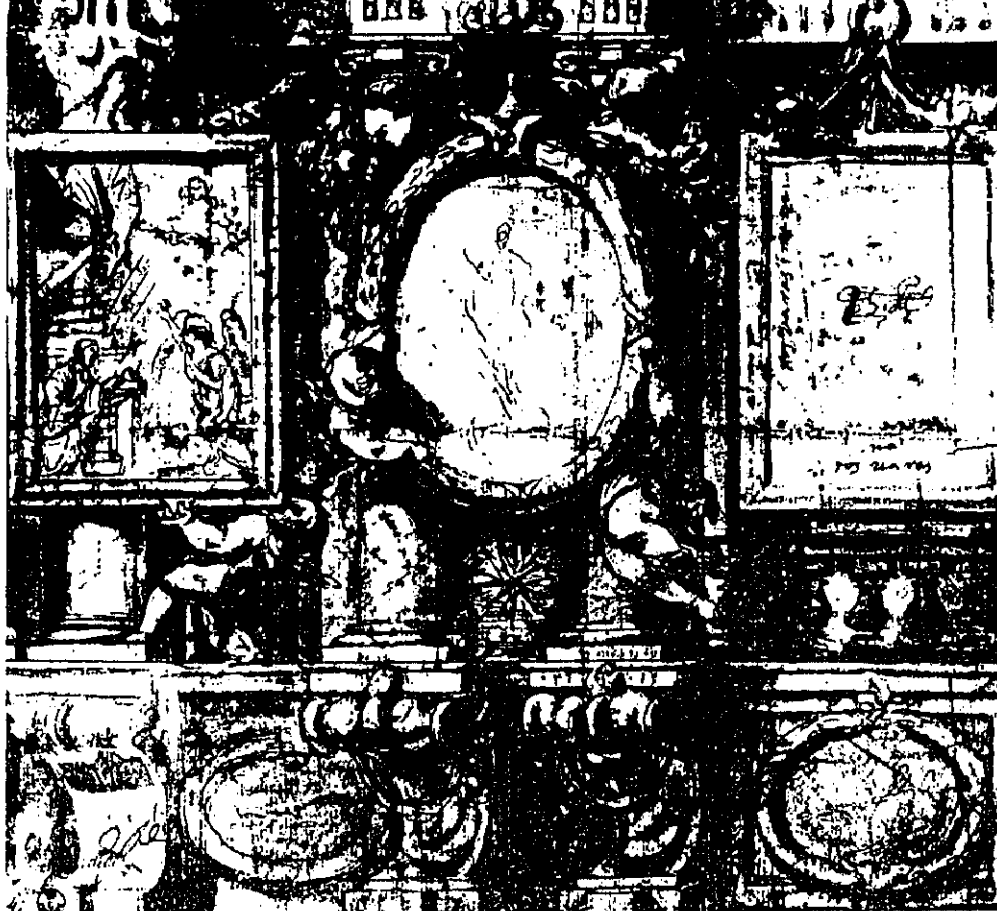


FIG. 16: ANONIMO MADRILEÑO. Mediados del S. XVII.  
Decoración mural. Florencia, Uffizi.



FIG. 17: D. MANTUANO. Proyecto de bóveda. Madrid. Prado.

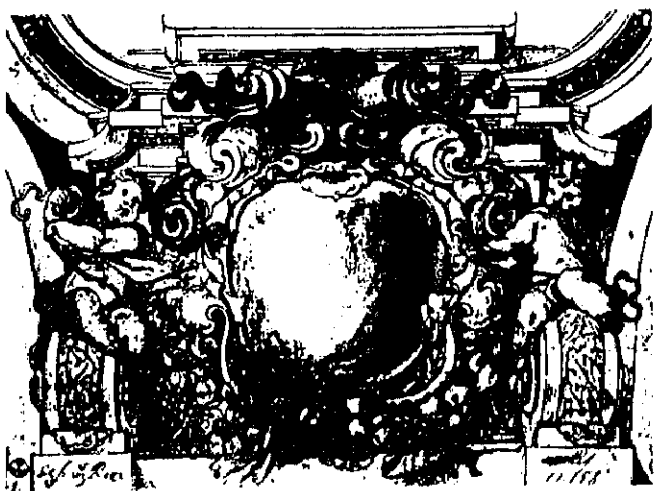


FIG. 18: F. RIZI. Cartela decorativa.  
Florenzia. Uffizi.



FIG. 19: F. RIZI. Cartela decorativa.  
Florenzia. Uffizi.



FIG. 20: Escuela madrileña, círculo de Carreño.  
"Cupidos jugando y disparando flechas"  
Colección Barcia nº 652.  
Madrid. Biblioteca Nacional.





FIG. 21:  
S. DE HERRERA BARNUEVO.  
"Cupido abrazado a un águila".  
Colec. Barcia nº 399.  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 22:  
ANONIMO MADRILEÑO.  
"Cupido disparando a dos  
serpientes". (Barcia 633).  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 23: CLAUDIO COELLO.  
"Motivos decorativos y mito-  
lógicos, encuadrando un  
soneto".  
Florence. Uffizi.

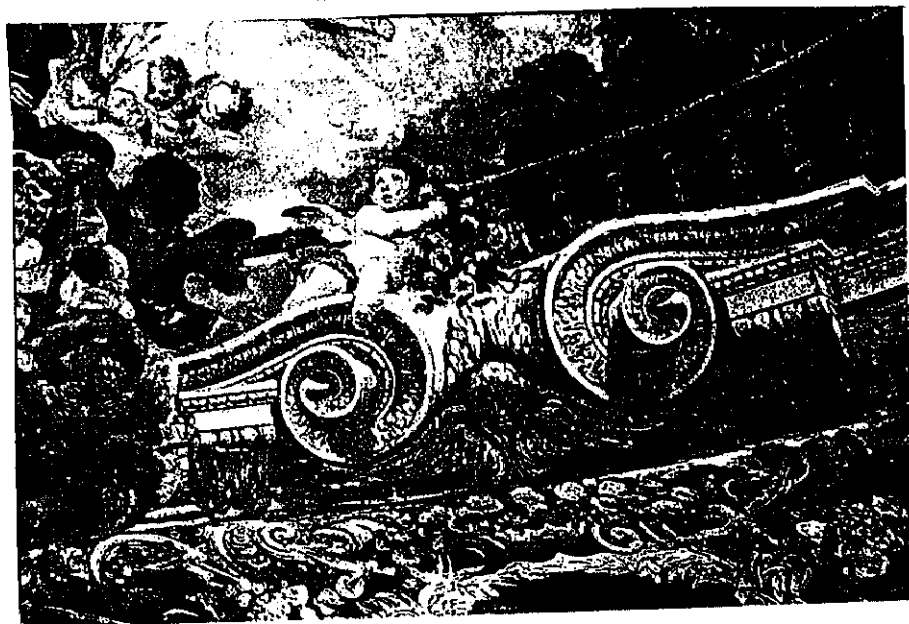
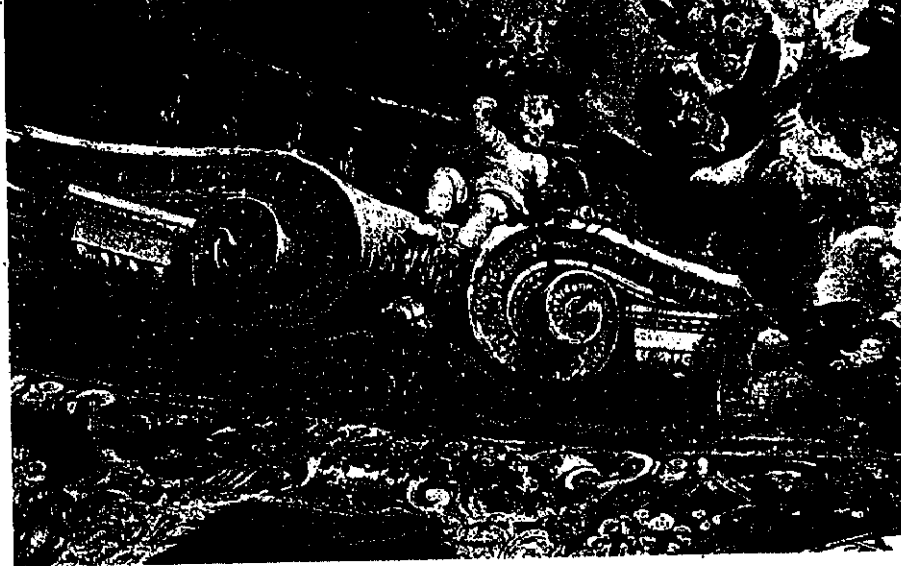


FIG. 24:  
Capilla del Milagro (1.678).  
Detalles de la cúpula.  
Angeles niños portando  
guirnaldas de flores .  
Madrid. Descalzas Reales.



FIG. 25: VAN DER HAMEN.  
"Ofrenda a Flora".  
Madrid. M. Prado.



## APENDICE 1

DESCRIPCION HECHA POR CALDERON DE LA SALA DEL COLISEO, FRONTIS Y CORTINA DEL TEATRO.

"Descripcion de la comedia intitulada Hado y divisa de Leonido y de Marfisa, que se hizo á sus Majestades Don Carlos II y Doña María Luisa en el coliseo del Retiro, el dia 3 de marzo del año de 1680.

Entre los festejos que mandó prevenir la ansiosa fineza de su Majestad para su esposa, fué uno el de una comedia, vestida del mayor aparato de mutaciones y teatros que se pudiese ejecutar, dejando atras otras que en diferentes ocasiones se han hecho, y que, como el motivo para que se prevenia era el mas felice de nuestro siglo, fuese tambien el mas lucido del desempeño.

Escribióla DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA, caballero de la orden de Santiago, y capellan de honor de su Majestad.

Ejecutóse en el sitio del Retiro; pues sobre ser casa real sumptuosa y amena, y tan cerca de la corte que la distancia del camino no puede estorbar el rato de la diversion, tiene dentro de sí un coliseo fabricado para semejantes fiestas, dispuesto de suerte, que quando el cariño del Rey á sus vasallos dispone hacerles partícipes de sus festejos despues de haberlos logrado, se puede unir el que los asientos del pueblo no impidan la decencia de los cancelles del monarca.

Es el coliseo de forma aovada, que es la mas á propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes. Está vestido de tres órdenes de balcones; y aunque enfrente del teatro, en su primer término, vuela uno que llena el semicírculo del óvalo, quedando en forma de media luna, al que se entra por el cuarto de su Majestad; no ve en él las fiestas, porque por gozar del punto igual de la perspectiva, se forma abajo un sitial, levantado una vara del suelo. Este se cubrió de riquísimas alfombras, que

felices lograron mantener un camon de brocado encarnado, fundadas sus puertas en doradas molduras, cuyos cuatro lados terminaban ramilletteros de oro, prosiguiendo la techumbre con disminucion de las propias molduras y brocado, y rematando en un bellissimo floron de oro. Estaba cubierta esta luciente esfera de una brillante nube; que con razon se puede llamar así á vista de la luz que habia de tener dentro.

Vistiéronse las paredes de diferentes colgaduras, á cuya rica variedad asistia gran número de luces, repartidas en sus sitios y colocadas en bellísimos asientos, cuyas doradas oposiciones enviaban los reflejos tan ardientes, que envidioso el sol trocara por estas luces sus rayos.

La techumbre del coliseo estaba pintada de una perfecta perspectiva, que representaba una media naranja rodeada de corredores, y servia de dosel á un escudo en que estaban fielmente unidas las armas de las dos coronas, rodeadas de las dos insignias de los reinos, y festones de flores y cupidos, obra de Don Dionisio Mantuano, insigne pintor de este siglo.

De la techumbre pendian dos arañas de extraordinario artificio, desde cuyo dorado centro repartian en desiguales líneas gran copia de luces, tejidas de suerte, que se podia dudar cuál era la antorcha que brillaba, ó cuál el oro que ardía.

Manteníase el fróntis del teatro sobre cuatro columnas altísimas de órden compuesta, cuya robustez ayudaba la imitacion de su materia, que era jaspe verde salpicado de diferentes colores: tenian sus basas cornisas y capiteles entretallados de variedad de hojas, en cuyo follaje se consideraban raros primores del artificio, debidos á máquina tan augusta.

Entre columna y columna habia á cada lado un nicho, que colocaba una estatua de Pálas y otra de Minerva, de elegante forma, cuya valentía ayudaba el resplandor del oro de que se componian.

Sobre estas columnas cargaba el arquitrabe, friso y cornisa; y dando la vuelta ella de un extremo en otro en proporcion de círculo, guarnecia un medallon que servia de clave. En él se miraba de relieve el augustísimo blason de España: un leon coronado descansando sobre un orbe, al cual asistia una cruz, cetro y espada, jeroglíficos de la religion y el poder. Pendia de su cuello el toison, insignia de nuestros monarcas: todo esto de brillantísimo oro, uniéndose amigablemente la ferocidad con el resplandor. Tremolaba por cima de su cabeza esta letra latina:

AD NULLIUS PAVET OCCURSUM.

Estaba guarnecido el medallon de una guirnalda de laurel en campo de oro, á la cual seguia una orla de niños en diferentes movimientos, tejiéndose por entre la guirnalda de laurel y la orla de los muchachos una cartela, en que de crecidas letras de oro estaban los nombres de nuestros reyes.

En los dos extremos, perpendiculares á las columnas, estaban dos estatuas de mas que el natural, que significaban las Famas, con ramos de laurel y oliva, trompas y otros trofeos propios de su asunto, de admirable hermosura y variedad.

En la cortina que cubria el teatro, parece que se cifraron todos los abriles y las primaveras que han gozado los siglos, vertiendo en ella sus flores y sus matices. Orlábase de unas bellísimas guirnaldas, que enlazadas una en otra, hacian una hermosa cadena de vistosos eslabones: imitadas tan al vivo las rosas que las componian, que casi se percibió su fragancia; porque no le pareció al olfato que cumpliera con tal prodigio, si no siguiese al engaño de la vista. Pendian á trechos de los eslabones unos muchachos que ansiosos se abrazaban de ellos, temiendo (y con razon) no se los arrebatasen.

Seguíase á esta otra guirnalda de cupidillos, que colocados en diferentes movimientos se fijaban todos á una propia accion, que era vibrar con la tirante fatiga de sus arcos un cetro por flecha, en cuya extremidad habia una letra de oro en cada uno, de suerte que juntas unian este sagrado mote:

VULNERASTI COR MEUM.

De suerte que la primer orla de la cadena de flores mantenía la guirnalda de los cupidos, y esta al círculo de las letras, y las tres servian de engaste á un corazon ardiente que estaba enmedio, al cual se encaminaba la dulce tarea de sus arpones, cuya suavidad se declaraba en la letra castellana que habia abajo, que decia así:

FLECHAS QUE TAN DULCES HIEREN  
AL LLEGAR AL CORAZON,  
FLORES, QUE NO FLECHAS SON.

Esta era la forma y disposicion en que estaba el coliseo; y llegada la hora de la comedia, empezó el número de los instrumentos á imitar aquella sonora salva que el dulce murmurio de la aurora hace á la brillante venida del sol. Poblóse de suave armonía la esfera, y empezó á salir tanta copia de resplandor, que entre el alborozo, la

suspension y el respeto, fué milagro del cariño que acertase la vista con tan soberanos objetos.

Salieron las tres Majestades, y despues de aquel cariñoso y galan rendimiento, tomó el Rey nuestro señor el lugar, á quien se le siguió la Reina nuestra señora, y á esta la majestad de la Reina madre, quedando tan unidos en los lugares como lo están en los corazones.

Al lado del Rey nuestro señor, en la propria tarima, habia un taburete en que se sentó el condestable de Castilla y de Leon, mayordomo mayor de su Majestad, y al otro lado, en el mismo género de asientos, el marqués de Astorga y el marqués de Mancera, mayordomos mayores de la Reina nuestra señora y Reina madre: delante de los cuales estaban las dos camareras mayores de sus Majestades, la duquesa de Terranova y la marquesa de Balduesa. Abajo tiraban dos líneas cubiertas de riquísimas alfombras, en que se vió el prodigio de hallarse los astros desprendidos á nuestra esfera; pues á entrambos lados se miraban las damas de la Reina nuestra señora y de la Reina madre, tan bellas, que intentar copiarlas sería aun mas delito que atenderlas, siéndolo este tanto, que solo las acierta á mirar la veneracion y el respeto.

Todos los señores estaban realizando su grandeza con el primor de su rendimiento, asistiendo como luces á la vista del sol de quien la recibian.

Los títulos, caballeros y criados de las tres Casas Reales estaban en los lugares que les tocan, aumentando con la multitud la decencia.

En los balcones de arriba estaban los embajadores que tienen lugar en las funciones públicas, en los sitios que les pertenecen.

Las bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la Casa Real redujeron á tanta brevedad el acomodarse todas estas jerarquías de personas, que en un punto se halló el coliseo sin mas voz que la de la muda ansia con que esperaban la comedia."

CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. Publicación de HARTZEMBUSCH, J.E. Tomo IV de su colección de las Obras de Calderón, de la Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1.855. Págs. 355-357.

## PARTE SEGUNDA

### MUTACIONES TEATRALES EFECTUADAS EN EL ESCENARIO DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO EN LA REAL FIESTA DEL DIA TRES DE MARZO DE 1.680.

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 180).
- INTRODUCCION. (PAG. 181).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 185).

## NOTA AL LECTOR.

Advertimos al Lector, que en el Apéndice 2 hemos transcrito las acotaciones escenográficas del propio Calderón, de la puesta en escena de la loa y de la comedia de "Hado y divisa...", pertenecientes a la representación de 1.680.

Asimismo, el Lector deberá tener en cuenta, que el desarrollo del argumento y las vicisitudes de la comedia, se recogen en el Apéndice 3.

En el estudio que iniciamos ahora de las mutaciones y el movimiento escénico de cada escena, deberá el Lector remitirse a dichos Apéndices.

Si bien, en las ocasiones que convenga, repetiremos aquellos puntos de las acotaciones escenográficas o del argumento que procedan.

También recordamos al Lector, que en esta Segunda Parte las Conclusiones correspondientes a los estudios escenográficos de la loa y de la comedia no se incluyen después de cada capítulo, sino que van al final de dichos estudios.

## MUTACIONES TEATRALES EFECTUADAS EN EL ESCENARIO DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO EN LA REAL FIESTA DEL DIA TRES DE MARZO DE 1.680.

### INTRODUCCION.-

La última comedia de D. Pedro Calderón de la Barca, "Hado y divisa de Leonido y Marfisa", se presenta dividida en tres jornadas y encierra doce mutaciones, con diez diferentes teatros. Va precedida de una loa con dos cambios, uno realizado con la cortina y otro con la aparición en el escenario de un "Salón Real", con efectos de tramoya en sus dos mutaciones.

Podemos conceptuar escenográficamente, a dicha comedia, como un compendio en cuanto a mutaciones teatrales se refiere, en ella se dan cita todos los diferentes teatros utilizados en nuestro teatro cortesano, en un momento en el que a pesar de ser considerado como decadente, en cuestión de montajes escénicos, los cambios fueron realizados con pasmosa rapidez y los efectos fueron de gran aparato. Tenemos constancia de ello, pues así nos da cuenta, la relación que precede a la fiesta, donde nos dice que la comedia, estuvo "vestida del mayor aparato de mutaciones y teatros que se pudiese ejecutar, dejando atras otras que en diferentes ocasiones se han hecho..." (1).

Hemos de considerar, que esta puesta en escena, corresponde al año 1.680, cuando el teatro cortesano había elaborado puestas en escena sorprendentes (2), por esta razón se hallaba considerablemente enriquecido con la herencia anterior, a través de las experiencias de Fontana, Lotti, Baccio del Bianco, Antonozzi, Mantuano, Rizi y otros (3).

El artífice de la escena, Joseph Caudí, supo demostrar, con el montaje de la comedia de "Hado y divisa...", la cantidad de recursos de que disponía para lograr sorprendentes cambios y vistosos efectos.

Una vez desvanecido de la vista del público el suntuoso "Salón Real", decorado del final de la loa, se movió la maquinaria teatral, inmediatamente, para cambiar este

decorado por el correspondiente a un teatro de "Bosque", empezando de esta enlazada forma, la comedia, y después de unas cuantas escenas, se presentaba en el escenario un nuevo teatro, en el que figuraban un "Peñasco", un "Mar", una "Gruta" y un "Rio". Dejando a los espectadores asombrados por la rapidez de la mutación. No teniendo que recurrir para estos menesteres, a los pasados trucos del toque de trompeta, provocar reyertas o introducir ratones en la cazuela, para distraer la atención del público durante los cambios que se operaban en el escenario, ya que en esta época todo se hacía a cortina subida (4).

A medida que transcurre la comedia, los cambios van siendo mas asombrosos y sorprendentes. La segunda jornada se inicia con un decorado dividido en dos partes. Calderón precisa que "...el primero, segundo y tercer término eran de bosque, y los otros hasta donde se fingía el foro para aquella escena, eran de peñascos..." (5). La gran gruta situada al fondo del escenario se abría y mostraba en su interior un "Gabinete Real", y cuando el espectador no se había recuperado todavía, del resplandor de este efecto, se le mostraba en el mismo sitio un rico "Salón Regio". Termina la jornada con la presentación al fondo de una gran montaña, el Etna, arrojando chispas de fuego sobre un "Bosque enmarañado".

La tercera y última jornada de la comedia tuvo cinco mutaciones, "Teatro de Bosque"; otro de "Jardín", siendo toda su "fábrica de arquitectura, en columnas revestidas de flores, hechos los arcos del propio adorno"; (6) otra de "Teatro de Arboledas y Montañas"; de nuevo, en la cuarta mutación, apareció el "Jardín"; para concluir la comedia con una réplica de la Real Plaza de Palacio, tal como apareció adornada el día de la entrada en Madrid de la Reina M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns.

Hay en todos estos cambios de decorado un movimiento, casi frenético, característico de lo que se ha llamado "barroco", pero también hay una tendencia a la imitación de la Naturaleza. Aunque no tanto en su aspecto bucólico, sino más bien por el goce estético de imitar en el escenario formas y efectos reconocibles para todos, como son las calidades de un bosque o de un peñasco, o los "visos" producidos por los peces en un fingido mar.

Los efectos de tramoya y aparato dispuestos por Caudí para esta fiesta, figuran ya en la loa, donde bajó por medio de una cortina en el momento preciso, una flor de lis de gran tamaño, en la que venían sentadas tres personificaciones, que efectuaron un primoroso "trueque". En el segundo cuadro de esta misma pieza, hizo aparecer en el aire, en la parte superior del escenario, a la "Fama", sentada en un trono de nubes. Y en su final, hizo ascender a



catorce reyes, subidos en sus correspondientes orbes, por medio de unas monumentales pirámides, que surgían del foso.

En la primera jornada de la comedia, hemos de destacar la aparición en escena, de un caballo despeñándose por lo abrupto del terreno, dejando caer al jinete. Además de los sorprendentes efectos marinos de oleaje y borrasca, con naufragio de barco incluido; y la gruta disfrazada de peñascos, que se abría mostrando su funesto interior. Para presentarnos en el final de esta jornada, por los aires, a una espantosa sierpe sobre la que iba subida la diosa del averno, *Megera*. Haciendo uso del "pescante", (7) hizo descender a la diosa, que arrebató a *Marfisa*, para emprender, ambas, un rápido vuelo. Cruzando rápidamente todo el escenario, cuyo decorado se resquebrajaba víctima de un cruel terremoto.

Pero el efecto más sorprendente y arriesgado, presentado por Caudí en la puesta en escena de la comedia de "Hado y divisa...", fue sin duda, el hacer contemplar al público, cómo un decorado se derrumbaba y es devorado por las llamas, catástrofe ocasionada por la explosión del monte Etna, que figuraba en la decoración de la segunda jornada, el cual hizo notar su presencia a las órdenes de la diosa del averno, que aparecía encima de su cráter, subida sobre una horrorosa hidra.

En la última jornada de la comedia, los "primores" atendieron más a la elaboración del decorado, que a los efectos, pues hubo elementos pintados sobre los bastidores imitando a la "propria materia". Como fueron esculturas ecuestres de bronce, mayores que el natural, y fuentes con imitación de surtidores, en el teatro de jardín. Como dato curioso, un pavo real recorría el escenario haciendo alarde de la policromía de su plumaje.

También se echó mano de la maquinaria aérea para representar nubes, subiendo en una, en la más resplandeciente, a la "*Fama*", paseándola con sus atributos, por el aire, según decía su pregón.

A todo lo expuesto hay que añadir, además los efectos lumínicos, el uso de ruidos y voces, cantos e instrumentos que acompañaron a las diferentes mutaciones escenográficas, el movimiento de los personajes en la escena y la acción dramática. Completando así esta síntesis de las artes que Calderón pretendió con la puesta en escena de este tipo de comedias. Ofreciendo todos los resortes de la arquitectura efímera, la pintura, la jardinería, la música, la coreografía, la luminotecnia, la magia y la escultura. También hemos de contar con la riqueza cromática y la fantasía que proporcionaba a este conjunto la variedad del

vestuario, que abarcaba desde el vestido de salvaje al de cortesano, además del de armas.

En fin, una escenografía repleta de grandiosos efectos, hecha para maravillar y admirar a los espectadores. Por esta razón, nada puede separarse del total que forma este conjunto, pues en él aparecen integrados como por arte de magia, todos los efectos visuales y auditivos, al servicio del drama.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

- 1.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 2.- Sirvanos de ejemplo como prodigio de técnica desplegada en este mismo escenario del Coliseo por el montaje de Baccio del Bianco para la puesta en escena de "Andrómeda y Perseo", también de Calderón, en el año 1.653, con autómatas como Atlas, que se levantaba y cantaba, además de máquinas de volar, grutas, incendios, paisajes, arquitecturas, todo dentro del nuevo espacio escénico perspectivo.  
  
    **NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.** "Espacios escénicos en el Teatro Español del Siglo de Oro". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1.982. Pág. 118
- 3.- **ARRONIZ, OTHON.** "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Ed. Gredos. Madrid. Biblioteca Románica Hispánica. Pág. 219.
- 4.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Primera. Capítulo I. "La sala del Coliseo" y "Las mutaciones y tramoyas" y Nota 31.
- 5.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...". Segunda Jornada.
- 6.- Ibidem. Supra. Tercera Jornada.
- 7.- Esta máquina se describe en el Capítulo II de la presente Parte. "La aparición en escena de la diosa del averno, Megera. El pescante".

## CAPITULO I

- LA ESCENOGRAFIA DE LA LOA DE "HADO Y DIVISA...",  
PASO A PASO. (PAG. 187).
- CONCLUSIONES. (PAG. 200).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 203).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 213).

## CAPITULO I.

### LA ESCENOGRAFIA DE LA LOA DE "HADO Y DIVISA...", PASO A PASO.

#### "PERSONAS DE LA LOA.

LA HISTORIA  
LA POESIA  
EL AURA.

LA AZUCENA  
EL CLAVEL

LA FAMA  
CORO DE MUSICA

La escena á las puertas y dentro del templo de la Fama." (1).

Sabemos por las acotaciones escenográficas del propio autor, que las personificaciones de "La Historia" y de "La Poesía", que intervinieron en el comienzo de la loa, tuvieron como espacio escénico el proscenio, con la cortina bajada (2).

El movimiento escénico se ejecutó de la siguiente forma: los personajes mencionados se colocaron a ambos lados del proscenio, escuchándose desde dentro el "Coro de Música". Los versos que figuraban en la cortina diseñada por Mantuano, fueron el texto de este canto:

"CORO DE MUSICA. (Dentro).  
Flechas que tan dulces hieren  
al llegar al corazón,  
Flores, que no flechas son." (3)

En este instante, las figuras que representaban a "La Historia" y a "La Poesía" permanecieron quietas, y repitiendo para sí lo que cantaba el "Coro de Música". Después, las dos solas entonaron a dúo los mismos versos. Seguidamente se estableció un diálogo entre ambas personificaciones, alternando la recitación con la música que se oía desde dentro. Así dió comienzo la loa.

Al dar fin este diálogo, bajó desde lo alto del teatro por medio de una cortina, una enorme "flor de lis", de una altura como la misma embocadura, que según apunta Calderón: "Era de perfectísima hechura, á quien realzaban el oro y los matices de que estaba salpicada á proporcionados trechos" (4).

Aparecieron en escena tres mujeres, que representaban a "El Aura", a "La Azucena" y a "El Clavel", sentadas, "El Aura" en el pie de la flor, y las otras dos en los hombros de ella. En un instante, sin que el público se percatase de ello, la que estaba sentada al pie de la flor, subió a la punta de la misma, y las que estaban en los brazos ocuparon las extremidades en que estuvo la primera; este cambio se ejecutó de una manera tan prodigiosa, que según nos describe Calderón:

"...cuyo trueque se ejecutó con tal primor, que se halló la atención con la novedad, sin conocer el camino de ella, haciéndose mientras cantó el Aura." (5).

La escenografía recurre aquí a un efecto virtuosista, casi circense, pues la posición de las figuras fue mudada en un abrir y cerrar de ojos; hemos de considerar a este efecto como un auténtico cambio de "trampantojo", tan propio en este período barroco, en el que se solía aprovechar la ocasión para distraer de alguna forma la atención del público mientras se efectuaba el cambio, en este caso el canto de "El Aura". (6)

En la representación valenciana de 1.690 de "La fiera, el rayo y la piedra", también, al igual que en "Hado y divisa...", antes del comienzo de la loa, se utilizó una disposición escenográfica semejante, es decir, cortina pintada corrida, como espacio escénico el proscenio y una misma colocación de las personificaciones, en este caso "España" y "Alemania", como así podemos verlo en el dibujo de Gomar y Bayuca (7).

Según apunta Shergold, de la maquinaria de arriba, descendía un "Aguila" y un "León" y se situaron a ambos lados del proscenio y en ellos aparecían montadas las personificaciones de "España" y "Alemania", respectivamente (8).

La semejanza entre ambas puestas en escena es evidente, la misma colocación de los personajes alegóricos en el proscenio y sin descorrer la cortina, así como la introducción de piezas escenográficas que surgen a la escena de la maquinaria de lo alto del teatro, es decir, bajada del "Aguila" y "León" en "La fiera...", y aparición de la "flor de lis" en "Hado y divisa...".

También observamos un mismo modelo de escenografía, antes de alzar la cortina, en la obra de Juan Vélez de Guevara "Los celos hacen estrellas". Con una disposición semejante aparecen dos figuras de matronas, que según dicen Shergold y Varey, se trataba de unas figuras que encarnaban a las personificaciones de "Alemania" y de "España", e igualmente con descenso de elementos escenográficos dependientes de la maquinaria de arriba del teatro, que irrumpen en la escena, en esta ocasión la figura de "Cupido", con el arco en una mano y el dardo en la otra (9), como así podemos verlo en la acuarela de Herrera "El Mozo" (Fig. 1).

Del vestuario de las personificaciones que intervinieron en la loa tratadas hasta el momento, podemos hacernos una idea de cómo debieron estar resueltos los de "El Clavel" y "La Azucena", consultando ciertas partidas de los gastos de la comedia, donde figuran los nombres de las actrices que interpretaron estos papeles, así como el gasto en baras de "raso nacar y blanco con flores de Genoua" para "El Clavel", y de "raso celeste y blanco de flores de Jinebra" para "La Azucena", también nos dan cuenta del forro utilizado para ambos vestidos, "tafetán anteado" y "tafetán celeste", respectivamente, y de las baras de "encaxe ancho y angosto de Jinebra" utilizadas como adorno en el vestido de "La Azucena" (10).

Testimonio también del colorido utilizado para estos vestidos son los versos que cantó "El Aura":

"En bello maridaje  
De lo rojo y lo blanco,  
La púrpura el Clavel  
y la Azucena el ampo." (11)

Lo cual nos hace pensar que la indumentaria de estas personificaciones debió de ser de una entonación cálida para "El Clavel", que le prestaba el colorido de la tela elegida para su vestido, adquiriendo en el escenario un efecto plástico muy ardiente. Calderón la identifica en sus versos con el color "púrpura"; color asociado con el poder, la exaltación, la pasión y el fuego. Mientras que la entonación de la indumentaria de "La Azucena", es de suponer que fuera una entonación fría de una blancura resplandeciente, como la del raso con que se confeccionó su vestido, significando su color la pureza y la alegría (12).

Por lo que podemos asegurar que ambas personificaciones fueron ataviadas de acuerdo con el papel alegórico que jugaban y simbolizaban en la escena.

"El Clavel", especialmente el rojo, es símbolo de desposorios, probablemente por influencia de una costumbre

flamenca de bodas. En la pintura de retratos, sobre todo en los siglos XV y XVI, cuando aparece en la mano de un modelo, significa que el cuadro conmemora desposorios (13).

Con esta intención, nuestro autor introdujo seguramente, a esta figura en la loa, ya que esta es un exaltado canto al matrimonio real de Carlos y Ma Luisa. La personificación de "El Clavel" simbolizaba asimismo, en esta regia función, a la figura del Rey, así como "La Azucena" representaba a la Reina (14).

Calderón se sirvió de una similitud que ya encontramos en nuestra iconología y emblemática. Sirvanos de ejemplo el libro de Rodríguez de Monforte, "Descripción de las Honras que se hicieron a .... D. Phelippe quarto....en el Real Convento de la Encarnación...", Madrid 1.666, ya tratado, donde figura un frontispicio grabado por Pedro de Villafranca en el que encontramos un clavel coronado, este "Clavel" simboliza al Rey, en este caso expuesto a la merced de los vientos de la "Vida y de la "Muerte" (15).

En cuanto a "La Azucena", flor que simboliza a la pureza, en esta ocasión emparentada con la "Flor de Lis", emblema de los reyes franceses, por lo tanto asociado con la joven Reina, con esta misma intención figura en la loa, tanto en forma de tramoya que desciende desde lo alto del teatro, como en esta personificación (16).

"La Azucena" también, es la flor elegida para representar a la figura de la Reina en el mencionado frontispicio, donde podemos ver en su parte inferior una cartela en la que figura una Azucena entre espinas, como símbolo del dolor de Doña Mariana ante la muerte de su esposo (17) (Fig. 2).

Tanto "La Historia", como "La Poesía" y "El Aura", figuran en la "Iconología" de Cesare Ripa, tratado tan frecuentado por Calderón para componer las alegorías inanimadas de sus autos, y del que de igual modo, a nuestro entender, se serviría para diseñar el vestuario y atrezzo de estas personificaciones.

Ripa pinta a "La Historia", en la figura de una mujer alada, vestida de blanco, sosteniendo con la siniestra un libro sobre el que está escribiendo (18). Para representar a "La Poesía", se sirve el tratadista de una hermosa joven vestida de color azul celeste, en el que aparecen pintadas varias estrellas, coronada de laurel y sosteniendo una "Lira" con la siniestra, y el "Plecto" con la diestra (19). La imagen alegórica de "El Aura" aparece clasificada entre "Los Vientos", en la imagen de una muchacha con alas y de cabellos rubios, sueltos y levantados por el viento. Sobre su cabeza un tocado de flores de variadas especies (20).



No existen partidas que nos den cuenta de las telas con que se confeccionaron estos vestidos y en las acotaciones escenográficas al respecto, nuestro autor no menciona el color del traje, ni los atributos con que acompañó a estas alegorías de la loa. Es de suponer que se sirviera, como en otras ocasiones, de las imágenes de Ripa (21), en cuanto al color de los vestidos y al uso de ciertas piezas de atrezzo o de adorno, como el libro para "La Historia", o la lira para "La Poesía", o del tocado de variadas flores para "El Aura".

Revisando los dibujos escenográficos de momentos antes de levantar la cortina, correspondientes a la Introducción de la comedia de "Andrómeda y Perseo" y a la loa de "La fiera, el rayo y la piedra", encontramos figurines para este tipo de personificaciones femeninas, como el que nos ocupa, que se componen de un vestido corto o media falda, que deja ver hasta los pies la gran falda, pero con caída sosegada, es decir sin guardainfante (22). Todas aparecen tocadas con plumas. Así podemos verlo en alegorías como "La Pintura", "La Música" y también "La Poesía" de "Andrómeda y Perseo" y en ciertas figuras de ninfas de "La fiera,...". Las primeras acompañadas de sus correspondientes atributos (Figs. 3 y 4). Lo cual nos hace pensar que un modelo de traje y atrezzo semejantes, debieron lucir las personificaciones de la loa de "Hado y divisa..." tratadas hasta el momento.

Estudiando el despliegue de tramoya organizado en el escenario del Coliseo para mostrar en esta parte de la loa la deslumbrante aparición del "Templo de la Fama" y según nos dice Calderón, primero subió la flor de lis, "...arrugando tras sí la cortina con tan hermoso desaliño, que quedaron sus extremos en forma de un pabellon..." (23).

Observemos que esta manera de levantar la cortina recuerda en cierto sentido a cómo se ejecutó en el comienzo de la loa en la representación de 1.690 de "La fiera, el rayo y la piedra" de la que ya dimos cuenta (24).

Maniobra semejante se practicó en la loa que nos ocupa. La propia tramoya al desaparecer de la vista del público por el hueco de lo alto del escenario, es decir el elemento escenográfico de la "flor de lis", arrastró en su subida a la cortina, arrugándola de una bella forma, aparentemente casual, como apunta nuestro autor: "... con tan hermoso desaliño..." (25) que hizo que quedaran sus extremos en forma de "pabellon", podríamos decir que adoptó la forma de una gran tienda, que mostraba en su interior el "Templo de la Fama" con un caudal de luz deslumbrante.

Nuestra cortina, según nos dice Calderón "...asistia á un teatro que representaba un salon regio de arquitectura corintia, con la techumbre de artesones de florones de oro,

que asistidos de todo el caudal de las luces, deslumbró la atención que le aguardaba." (26).

Como muy bien ha observado J. Navarro de Zuñillaga este "salon regio" se corresponde con el templo de "La fiera..." (27). Evidentemente, observamos un mismo modelo en cuanto a disposición y decoración en ambos, columnas en perspectiva con capiteles corintios, "techumbre de artesones de florones de oro", figuran en los dos decorados. (Fig. 5).

Esta comparación nos hace pensar a la par, que sería muy probable que los discípulos de Caudí, Gomar y Bayuca se inspiraran para la realización de este "Templo de Venus", en dibujos de su maestro. Lo cierto es, que para nosotros este dibujo escenográfico de "La fiera...", es una pieza documental valiosísima, ejemplo, por su parentesco, del modo de hacer de nuestro escenógrafo y que nos puede prestar una gran ayuda a la hora de reconstruir esta mutación de la loa.

Con este cambio escenográfico que se operó en este momento de la loa, el público pudo disfrutar de la visión de un palacio propio del repertorio de tramoya de la época. Su planta ocuparía la de todo el escenario (28), con bastidores laterales, telón de fondo y bambalinas, a la italiana. El cambio sería realizado con pasmosa rapidez, a la vista de los espectadores.

Sobre el juego de bastidores con su degradación de altura conveniente, se pintarían las columnas y los capiteles corintios de este "salon regio", es de suponer que fueran más detallados los más cercanos a la embocadura, exagerando la sensación de lejanía, a la que contribuiría la inclinación dada al tablado (29), con sus baldosas pintadas en perspectiva, es decir disminuyendo de tamaño a medida que se acercaban al foro, para dar mayor sensación de profundidad al salón. Como así podemos verlo en el dibujo citado de "La fiera..." .

Para simular la techumbre artesonada, es de suponer que se siguieran las instrucciones dadas por Palomino para mutaciones cerradas. Para las que recomienda utilizar "bambalinas de bóveda o techo" (30). Suponemos que con un mismo sentido perspectivo y técnica escenográfica al recomendado por este tratadista, estaría resuelta en este decorado de la loa su techumbre, como asimismo encontramos desplegada la misma técnica en el mencionado dibujo de Gomar y Bayuca.

Una partida de los gastos ocasionados por la representación que nos ocupa nos da cuenta: "De 20 libras de pez para empegar los artesones... .. 12 Reales" (31). Lo cual nos hace suponer que los artesones de este "salon

regio" debieron tener cierta corporeidad, siendo pegados a las bambalinas.

Otro punto que colaboró a esa sensación ilusoria de profundidad que pretendió mostrar al público del Coliseo este decorado de la loa, fue sin duda la aparición de catorce reyes en escena, siete a cada lado del escenario y ocupando el espacio escénico desde el proscenio hasta casi el foro, según nos describe Calderón "...eran figuras naturales adornadas con los aparatos regios de ricos mantos, cetros y coronas." (32).

Hemos encontrado una composición parecida en cuanto a la ubicación de las personas en un espacio escénico, en un dibujo del maestro de Lotti, Bernardo Bountalenti para el "Intermezzo" de La Pellegrina", titulado "L'Armonia delle Sfere", fechado en Florencia en 1.589. Observando este dibujo, podemos ver unas figuras alegóricas sobre nubes, situadas con semejante disposición, en este caso seis a cada lado del escenario, situadas en línea oblicua al plano del tablado, convergiendo igualmente, en "el punto del concorso", como diría Guidubaldo Del Monte (33). Es curioso que en esta composición aparece también una figura suspendida en el aire, entre nubes, como más adelante veremos a "La Fama", que tiene en este cambio de la loa una aparición semejante (Fig. 6).

Nos encontramos por tanto ante un modelo de composición escénica propio del teatro italiano. Las figuras de estos reyes, nos dice Calderón que, iban subidas encima de grandes esferas terrestres, "orbes", como así lo declara la personificación de "El Clavel" (34). Tenía cada uno por respaldo una colgadura plegadiza que los cobijaba y servía de adorno; este trono en forma de pabellón según Calderón, estaba pintado de color "púrpura" y "oro" (35).

De este modelo de trono poseemos en nuestra iconografía religiosa varios ejemplos de motivos ornamentales semejantes y que encontramos en distintos retablos de la época.

De la suntuosidad derrochada en el vestuario de estos reyes que intervinieron en la loa, nos dan cuenta ciertas partidas de los gastos de la comedia. Las hechuras de los "mantos" y "mucetas" fueron realizados en "tafetán blanco" para los reyes de Francia, mientras que para los de España, se utilizó la misma calidad de tela pero "nacar". Cotejando ambas partidas, podemos comprobar que la "bara" de tela utilizada para el vestuario de los "Austros", como así denomina Calderón a los reyes de España, fue un real más cara que la de los "Borbones" (36).

Buscando fuentes iconográficas que nos ayuden a reconstruir estos figurines reales, hemos encontrado en

nuestra pintura de la época dos cuadros, atribuidos a Alonso Cano. Uno de ellos es una composición en la que figuran dos reyes godos sentados, con ricos mantos, coronas y cetros. En el otro cuadro, vemos la figura de un rey godo, también en la misma postura que los otros, lleva recogido el manto sobre su rodilla izquierda en la que apoya un globo, y en su mano derecha extendida, porta una espada.

En otro cuadro, este de Antonio Arias Fernández podemos contemplar a las figuras de Carlos V y de Felipe II, también con una indumentaria semejante a la de nuestros reyes, pues incluso el rey Carlos V aparece en esta composición con una muceta de armiño como la utilizada, según los "gastos" por las personas reales de la loa.

Estos cuadros, además de poseer una visión totalmente escenográfica, ya que las figuras parecen colocadas en un tablado escénico, pertenecen a la serie iconográfica pintada para decorar el llamado "Salón de las Comedias o Dorado" del antiguo Alcázar madrileño (37) (Fig. 7).

Lo cual nos hace pensar que debido a la identificación de nuestro autor con esta serie de la Casa Real española a la que contemplaría con cierta frecuencia colgada en este salón, no es de extrañar que presentara a los reyes de la loa con una indumentaria semejante.

Y continuando con la disposición del escenario de esta parte de la loa, observamos en el bastidor del foro, según apunta Calderón:

"..... ocupando el medio de la perspectiva, se hizo un trono cubierto de un suntuoso dosel, debajo del cual habia dos retratos de nuestros felicísimos monarcas, imitados tan al vivo, que como estaban frente de sus originales pareció ser un espejo en que trasladaban sus peregrinas perfecciones; y el ansia que desea verlos en todas partes, quisiera hallar mas repetidas sus copias." (38).

Nuestro autor, como gran conocedor de lo visual en el teatro, coloca la pieza escenográfica del "trono" en el punto medio de la perspectiva escénica, sabiendo de antemano que este lugar sería el centro de atención de todas las miradas, el "punto del concorso", como lo denomina igualmente Sabbatini y que debía de coincidir con el "punto della distanza" en el que estaría colocado a una altura conveniente el sitio desde donde el rey pudiera disfrutar de la representación sin ninguna distorsión visual (39). Neumeister, ha realizado un plano de la planta del Coliseo, con todos los elementos escenográficos y visuales, utilizados en sala y escenario, que según Calderón

intervinieron en la puesta en escena de este momento de la loa (40) (Fig. 8).

En este trono con suntuoso dosel, figuraban según apunta Calderón, los retratos reales. Los reyes en esta representación se mostraron como centro de máxima atención, incluso como podemos observar, duplicaron su real imagen (41).

Un trono con dosel y retrato real en tapiz, que nos puede servir para reconstruir este elemento escenográfico, podemos contemplar en el cuadro de Juan B. Maíno "Recuperación de Bahía del Brasil" (Prado), pintura que perteneció a la decoración del "Salón de Reinos" (42) (Fig. 9).

Podemos decir que nuestro autor se sirvió para este montaje de la loa, de una disposición semejante a la utilizada por Velázquez en el cuadro de "Las Meninas", pero hemos de hacer antes la siguiente observación, para que dicha pintura alcance la similitud deseada se impone que nos imaginemos la presencia humana de las figuras reales, frente al cuadro, contemplando su imagen en el espejo pintado. De esta forma, podemos comprobar que existe una misma idea compositiva entre la manera de concebir Velázquez esta pintura y el montaje de esta escena de la loa. La estructura es casi idéntica. Las pretensiones, en ambos casos, son las mismas, es decir presentarnos a los reyes como espectadores de una escena dentro de la cual ven duplicada su imagen (43).

Como ha observado el profesor Neumeister el que Calderón para este cuadro de la loa no se sirviera de un verdadero espejo o al menos pintado como lo hizo Velázquez, en el cuadro de "Las Meninas", fue debido a que por el privilegio de la perspectiva, nadie habría podido gozar de la visión del espejo, sino solamente los reyes, que ocupaban el punto de vista privilegiado. El resto del público habría visto en el espejo, en vez de a los reyes, otras personas o detalles del Coliseo. Solo los retratos permitían que todos y desde todas partes vieran a los reyes, presentes tanto en la escena como en la platea (44).

Hemos de tener en cuenta que estos retratos son además, en un sentido muy preciso, símbolos. Parecen indicarnos que el monarca no solo es el caudillo de sus súbditos sino también su espejo (45). Idea que quizás fue tomada por nuestro autor de los más conocidos "Espejos de príncipes españoles", publicados en 1.640 y 1.656 (46).

Así como la aparición en escena de las catorce estatuas de los antepasados de los monarcas, podrían poseer un significado semejante al tratado en la "Empresa XVI" del

libro de Saavedra Fajardo, en la que alecciona a los reyes a que se miren en el espejo de sus gloriosos antepasados, para guardarse de los efectos producidos por la falsa adulación y de un mal entendido amor propio:

"...Menester será que, como ellos se dejan conocer, representadas en el cristal del espejo sus especies, así vuestra alteza la ponga al lado de los purpúreos mantos de sus gloriosos padres y agüelos, y advierta si desdice de la púrpura de sus virtudes, mirándose en ellas." (47).

Para completar los demás elementos que intervinieron en este cuadro de la loa, hemos de consultar de nuevo las acotaciones escenográficas del autor en las que nos da cuenta de que:

"En la parte superior del teatro estaba en el aire LA FAMA sentada en un trono de nubes, con su trompa y demás insignias; y con las matizadas plumas de sus alas parecía que inflamaba los asuntos de los héroes á quien asistía." (48).

En la "Introducción" de "Andrómeda y Perseo", al entrar el público en el Coliseo, pudo contemplar delante de la cortina medio alzada, suspendidas en el aire, sentadas también sobre nubes a las personificaciones de "La Pintura", "La Música" y "La Poesía", como así podemos verlo en el referido dibujo de Baccio del Bianco. (Fig. 3).

También en el mencionado decorado del "Templo de Venus" de "La fiera,....", bajó una tramoya en forma de "Corona Imperial", a cuyos pies bajaron tres tronos divididos, Venus en medio, y a ambos lados, Anteros y Cupido (49). Ocupando el mismo lugar en el espacio escénico que la tramoya en que apareció "La Fama" en la loa que nos ocupa, igualmente arropada por la "techumbre de artesones de florones de oro" (Fig. 5).

Es de suponer que este "trono de nubes", sobre el que apareció sentada y suspendida por los aires esta figura alegórica, fuera ejecutado siguiendo las instrucciones de Sabbatini, para este tipo de tramoyas. El trono construido de cartón o madera recortada, se deslizaría por los raíles colocados a tal efecto a lo largo de la escena, apoyados en las paredes laterales del escenario del Coliseo, maquinaria de la que más adelante daremos cumplida cuenta al tratar la escenografía de la comedia (50).

Al intervenir la personificación de "La Fama" también en la comedia, hemos creído conveniente tratar de su simbología en el capítulo que hemos dedicado a la

indumentaria de las personas que intervinieron en ésta, asimismo daremos más detalles de su tramoya y demás efectos en las mutaciones (51).

Con el deseo de componer el efecto plástico logrado por la intervención de esta alegoría en este cuadro de la loa, vamos a dar cuenta de la calidad de la tela y del color con que se la vistió.

Según los gastos de la comedia, la tela utilizada para confeccionar el vestido de "La Fama", fue la de "nacar de Seuilla" y para su forro el "tafetán anteado", y se adornó con "encaxe de plata de Venecia, ancho y angosto".

Existen también una partida que nos da cuenta que esta personificación portó como atributo una bandera "de tafetán carmesí", color de un tono púrpura subido, símbolo al parecer, de los héroes a quién estaba asistiendo (52).

Como final de la loa, se organizó en el escenario un sorprendente cambio de tramoya. Según apunta Calderón, "Mientras cantó la música estas últimas coplas...", los "orbes" donde iban subidos los reyes, fueron ascendiendo hacia lo alto del escenario, "...hasta cubrirse con la techumbre". Estos "orbes" se mantenían en unas "aguja o pirámides", rematadas por unos pedestales, "en cuyas frentes se miraban diversos trofeos", es de suponer que fueran alusivos a las empresas de tales "varones insignes". Después, "se fué desvaneciendo con mucha brevedad toda aquella máquina. Acabó la loa..." (53).

Creemos, que el movimiento de esta tramoya debió de ser ejecutado de la siguiente manera: los orbes "...en que estriban los reyes" estarían controlados para su ascenso por la maquinaria colocada para estos menesteres en el techo del escenario, llamada "pescante" (54). Calderón al describirnos la aparición en escena de los "catorce reyes", nos dice que "Cargaban sobre unos orbes", pero no menciona las "pirámides", ni los "pedestales", lo cual nos hace pensar que estos elementos escenográficos estuvieron escondidos debajo del tablado del escenario hasta el momento de su aparición, y que saldrían a escena arrastrados por el ascenso de los orbes a los que iban cosidos.

Para asegurar estas apreciaciones, podría bastarnos el testimonio del que nos dan cuenta unas partidas de los gastos de la comedia:

"328 reales de quatro poços que se abrieron para las tramoyas de los (sic.) piramides..."

"De abujas para coser las bolas de las piramides.....1 1/2 Reales." (55)

Lo que nos confirma la idea de que los orbes fueron cosidos a las pirámides y que parte de esta tramoya, salió de debajo del tablado, accionada por la maquinaria colocada a tal efecto en la techumbre del escenario.

Estas pirámides fueron realizadas por **Fernández de Laredo**, según también, nos dan cuenta los gastos de la comedia (56).

Para **Ripa**, la pirámide simboliza "... la clara y alta Gloria de los Príncipes...", y nos recuerda que con un mismo sentido, fue utilizada en la Antigüedad por los egipcios (57).

Pirámides y obeliscos no faltaron en las ceremonias celebradas en España por la Casa de Austria, sobre todo en las Exequias Reales. Estos motivos pertenecientes al repertorio de nuestra arquitectura efímera, son ejemplo de la influencia ejercida por el libro simbólico de **Francesco Colonna**, "Hpynerotomachia Poliphili", editado en Venecia en 1.499. **Colonna** descubrió un mundo esotérico y arqueológico en el que cada paisaje, cada monumento, escondía un sentido misterioso y simbólico (58). Motivos, que como apunta **J. Gállego** influenciarían sobremanera en las decoraciones de las fiestas teatrales del Buen Retiro y de la Zarzuela (59).

Por lo tanto este monumento era familiar a nuestro espectador del Barroco. **Calderón** lo utilizó también y con una misma escenografía y tramoya, en "Fieras afemina amor", donde en la acotación correspondiente, nos da cuenta: "... se abrió la tierra, y salió de ella Cibeles en una eminente pirámide de marmol..." (60)

Advertimos en ciertas imágenes gráficas de **Caudí**, correspondientes a su actividad como escenógrafo religioso, el uso de la pirámide. Remates de pirámides con bolas, figuran en la ornamentación de su "Carro de los Carpinteros" (Valencia, 1.663), e igualmente un remate piramidal coronado con un emblema funerario, aparece sobre el templete del grabado del "Túmulo para exequias de Felipe IV" (Valencia, 1.666).

Pero quizás la representación de pirámide o aguja, que a nuestro entender está más cerca de las utilizadas en la loa, son las ejecutadas por **Caudí**, para el Altar de San Luis Beltrán (Valencia, 1.674). Como podemos observar en el grabado, se trata de tres pirámides con gradas, la del medio más alta y cargando sobre ellas, al igual que en las de la loa, figuras simbólicas.

Apuntan estas pirámides también, un deseo de ascensión, como así son levantadas por ciertas figuras que aparecen



debajo de su base, que las sostienen en el aire, separándolas del suelo. Acaso como anticipo de lo que años más tarde, nuestro escenógrafo ejecutaría en el escenario del Coliseo (Fig. 10).

## CONCLUSIONES.

La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", pertenece a un momento en que nuestro teatro cortesano gozaba de gran experiencia en cuanto al manejo de la maquinaria teatral, por lo tanto, dista bastante de la utilizada por nuestro teatro de corral, donde la simple trama de la obra a representar ayudada por una menguada tramoya, era suficiente para un montaje escénico.

Al contrario, en la puesta en escena de la loa, elementos como la luz y el color, o la música y el canto, o la indumentaria y atrezzo, así como la gran tramoya desplegada en el escenario, contribuyeron a hacer comprensible al público del Coliseo el enorme mensaje simbólico que nuestro autor pretendía enviar al auditorio con la representación de esta pieza escénica.

Podemos decir, que la loa fue un canto exaltado al motivo por el que se celebraba esta regia fiesta, las bodas reales; ensalzando en este canto al amor del monarca por la joven esposa y homenajando a la nueva reina que acababa de ocupar el trono, con el firme deseo de hermanar a las dos Casas Reales, consolidando de esta manera, las recientes paces con el país vecino (61).

Este concepto quedó reflejado en su representación y, para llevarlo a cabo, Calderón se sirvió, en un principio, de ciertas figuras alegóricas, que recitaron y cantaron, jugando en su intervención con el simbolismo que les ofrecía el significado de los versos del mote que figuraba en la cortina.

El elemento escenográfico de la "flor de lis", con "trueque" incluido, fue una forma de distinguir a la Soberana, presentando en escena el emblema de su Casa (62).

El simbolismo dado a las personificaciones que encarnaban "El Clavel" y "La Azucena", significando en ellas a los monarcas, hizo posible la participación de estos en el comienzo de la loa.

Pero donde el protagonismo real alcanzó límites insospechados, fue en la segunda mutación de esta pieza.

Para este cambio, nuestro autor se valió de una perspectiva de "salón regio", con gran alarde de maquinaria, propia del repertorio de tramoya practicado en nuestro país desde los tiempos de Lotti y de Baccio. Deslumbrante cambio, tanto por su derroche en la iluminación, como por el gran despliegue de tramoya, así como por la rapidez con que fue efectuado, al que podemos considerar de anticipo, de los todavía más impactantes, que se desarrollarían en el transcurso de la comedia.

El narcisismo de los reyes alcanzó su mas alto grado, en este cuadro de la loa. Calderón, valiéndose de ciertos resortes mágicos que posee el teatro, por el camino de lo visual, supo transformar a escenario y sala, en un espacio escénico único, donde los propios monarcas fueron actores de la gran fiesta teatral, convirtiéndolos en los grandes protagonistas de la representación (63).

Evidentemente, los Reyes en este cuadro, gracias a la duplicidad de sus imágenes, fueron el centro de máxima atención, pues sus reales figuras se pudieron contemplar, acompañados de una galería de sus antepasados (64), en el escenario, así como en su condición de espectadores en la platea.

Fue este momento de la loa, de un exquisito y rebuscado montaje de perspectivas, al que podríamos considerar de exaltación visual de las figuras de los monarcas, conseguido a través de un juego contrapuntal de miradas. El espectador, ansioso de querer ver por todas partes las imágenes de sus Reyes, como apunta Calderón, miraría hacia el sitio real y después contemplaría de nuevo el trono del tablado, en el que estaban las réplicas, en pintura, de las efigies de sus monarcas. Sería un juego de miradas que irían y vendrían del escenario al sitio y, que a nuestro entender, provocarían en el espíritu del espectador una sensación de confusión, propia de este período del teatro, en el que se confundía, queriendo, el sentido de ciertas imágenes, no sabiendo lo que era "ficción" o "realidad" (65).

Del simbolismo dado a otros elementos de la loa, podemos decir que nos recuerdan a algunos del programa utilizado para las decoraciones efímeras levantadas en Madrid, con motivo de la Entrada de la nueva Reina. Por ejemplo, en estas decoraciones se dió mucha importancia a aquellos asuntos que demostraban la unión histórica de Francia y España, y al igual que en la loa, también aparecieron las figuras reales de San Fernando y San Luis, por ser sus madres reinas castellanas (66). Otra prueba más que hace evidente ese deseo de hermanar a las dos Casas Reales, es el recuerdo de "La Fama", en su canto a "...otras felices bodas" entre "Borbones" y "Austros", que sin duda nuestro autor se refiere a los casamientos de Luis XIII Rey



de Francia, con la Infanta Doña Ana y al del Príncipe de Asturias, Felipe, con Isabel de Borbón, celebrados en 1.615 (67).

Así como las imágenes simbólicas de la "flor de lis" y de las "flechas" aparecerán utilizadas con un mismo significado, tanto en la mencionada decoración, como en la representación que nos ocupa (68).

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. Pág. 355.
- 2.- Véase el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas...".
- 3.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.) Pág. 357.
- 4.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 5.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

"AURA (cantando)  
Pues porque no se dude  
Que el Aura inspira en vano  
De flechas hoy y flores  
Reales epitalamios..."

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.) Pág. 357.

- 6.- Véase lo que decimos respecto a ciertas formas de distraer la atención del público hacia el escenario, en el Parte Primera. Capítulo I. "La sala del Coliseo del Buen Retiro" y "Las mutaciones y tramoyas" y Nota 31.
- 7.- Véase la Figura 5 de la Parte Primera. Capítulo III.
- 8.- SHERGOLD, N.D. "A History of the Spanish Stage...". "Charles II" (1665-1700). Oxford 1967.
- 9.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Los celos hacen estrellas". Tamesis Books Limited. London 1970.
- 10.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". "Fuentes para la Historia del Teatro en España, I". Tamesis Books Limited. London 1982. Pág 110.
- 11.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.) Pág. 357.
- 12.- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte.

Nos. 161-162. Marzo-Junio 1981 (Centenario de Calderón). Págs. 282-289.

(Véase lo que dice este autor acerca de la simbología del color en el teatro de Calderón).

13.- **HALL, JAMES.** "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza Editorial. Madrid 1974. Pág 87.

14.- Como es sabido, esta fiesta se hizo para conmemorar las Bodas Reales. Así nos lo recuerda "El Aura" en los versos de su canto "... reales epitalamios", estableciendo un "bello maridaje", entre las dos figuras alegóricas "El Clavel" y "La Azucena", como símbolos de los Reyes. "El Clavel", por tanto significa a "Carlos" y "La Azucena" es "María Luisa", como así podemos comprobarlo en la intervención de ambas personificaciones:

"CLAVEL:

El Clavel, de las flores  
Rey coronado,  
Ya lo ha dicho en las bellas  
señas de Carlos."

Y prosigue "La Azucena":

"La Azucena, de flores  
Reina divina,  
Ya lo ha dicho en las señas  
De María Luisa."

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.) Pág. 357.

15.- El viento que significa "La Vida", aparece representado en este frontispicio, a la izquierda, en la cabeza de un muchacho coronado de flores y soplando (VIVE). A la derecha, está el que representa "La Muerte", en la cabeza de un anciano coronado de pámpanos y escapándose de sus labios la palabra (MUERE). Y de esta forma lo proclama la cartela que aparece a los pies de "El Clavel": "Como la flor nace y se consume", dándonos a entender que ese mismo destino atravesó la vida del Monarca.

16.- La "flor de lis", es el emblema de los reyes franceses de la Casa de Borbón. Según la leyenda, Clodoveo la eligió como emblema de su purificación por el bautismo al abrazar el cristianismo (la azucena simboliza la pureza), pero no fue adoptado oficialmente por la monarquía hasta el Siglo XII.

HALL, JAMES. Op. Cit. Pág. 142.

Este emblema real está compuesto por tres pétalos. El central aparece de frente y alzado y los laterales son curvos y aparecen de perfil, cayendo sus puntas hacia afuera. En la parte baja van los tres reunidos por una especie de ceñidor o anilla del que vuelven a salir tres pedúnculos apuntados y curvilíneos, ascendentes hacia el exterior los dos laterales.

**FATAS, G. y BORRAS, M.** "Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática". Alianza Editorial. Madrid 1990. Pág. 113.

- 17.- Como así lo atestigua la inscripción que rodea a la flor en este frontispicio, perteneciente al "Cantar de los Cantares, 2": "Como lirio entre espinas". Contribuyen a acrecentar esta sensación de desconsuelo por la muerte del Monarca, las figuras de dos cupidillos en actitud plañidera, que aparecen recostados sobre la cartela.

Véase también lo que dice J. GALLEGO sobre este frontispicio en "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1987. Págs. 143-144.

- 18.- **RIPA, CESARE.** "Iconología". Akal/arte y Estética. Tomo I. Págs. 477-478.

- 19.- **RIPA, CESARE.** Op. Cit. (Tomo II). Págs. 218-221.

- 20.- **RIPA, CESARE.** Op. Cit. (Tomo II). Págs. 418-419.

- 21.- **RUIZ LAGOS, M.** "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". An. Inst. Est. Madrid 1971. VII. Págs. 181-214.

Véase lo que dice este autor sobre la dependencia en los figurines de los Autos de Calderón hacia los modelos establecidos por Ripa.

- 22.- Véase lo que decimos acerca de la influencia de la moda francesa en el vestido de dama de nuestro teatro cortesano. Parte Tercera. Capítulo VIII.

- 23.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

- 24.- Véase lo que decimos en la Parte Primera. Capítulo III. "La cortina en el teatro cortesano español".

- 25.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

- 26.- Ibidem. Supra.

- 27.- **NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER.** "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de La Fiera, el rayo y la piedra de Calderón, dada en Valencia en 1690". Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/III. Pág. 760.
- 28.- Véase la Parte Primera. Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte", donde hemos transcrito las medidas del escenario del Coliseo dadas por Palomino.
- 29.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Primera. Capítulo I. "Los bastidores y las bambalinas".
- 30.- Véase Ibidem. Supra.
- 31.- **SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Pág. 119
- 32.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

En las cuentas de los gastos de la comedia existen las partidas de unos pagos efectuados para el material con que se realizaron las coronas de los reyes:

"De ocho cartones de los de marca mayor dobles para las coronas, a 2 reales..... 16 Rs."

"De 16 aros para lo mismo, a medio real... 8 Rs."

**SHERGOLD, N.D. y VAREY, J. E.** Op. Cit. (1.982). Pág. 120.

- 33.- **BOURDON DEL MONTE SANTA MARIA, GUIDUBALDO.** "Guidiubaldi e Marchionibus Montis Perspectivae Libri Sex, Pisauri Apud Hieronymum Concordiam, MDC. (Leber Sextus "De Scenis". Págs. 283-284). Este tratado está analizado por Marotti en "Lo spazio scenico". Roma 1974.

- 34.- **CLAVEL:**  
 "...Veréis en dorados orbes  
 Sobre piras de alabastro  
 Cómo en las vivas estatuas  
 de parecidos retratos...."

**CALDERON DE LA BARCA, P.** Op. Cit. (B.A.E.). Pág 358.

- 35.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 36.- **SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1982). Pág. 108 y 109.  
 Véase el canto de la Fama. **CALDERON DE LA BARCA, P.** Op. Cit. (B.A.E.). Pág. 358.
- 37.- Consúltese lo que dicen acerca de esta serie



iconográfica de los Reyes de España, VAREY, J.E. Y SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1970). Págs. 143-168.

También a: DIAZ DEL VALLE, LAZARO. "Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios. 1656-1659", y a SANCHEZ CANTON, F.J. "Fuentes literarias para la historia del arte" (Madrid 1923-1941), II, 371-372. Y a CATURLA, MA LUISA. "Los retratos del Salón Dorado en el Antiguo Alcázar de Madrid". Arch. Esp. de Arte, núm. 77. Madrid 1947. TORMO, ELIAS. "Las viejas series icónicas de los Reyes de España" (Madrid 1916). Págs. 129-142.

- 38.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 39.- Consúltese la Parte Primera. Capítulo I. "El punto de vista real" donde tratamos del lugar donde presenciaba el Rey las representaciones.
- 40.- NEUMEISTER, SEBASTIAN. "Escenografía cortesana y orden estético-político del Mundo". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca, 1.989. Ilustración de la Pág. 151.
- 41.- Véase lo que decimos en el Apéndice 5 "La divisa de Leonido...", acerca de la posibilidad de que la imagen del Rey que figuró en este retrato de la loa, pudiera corresponderse con la del retrato pintado por Carreño (1.679), en el que Carlos II aparece armado y que envió a la corte de Francia como regalo de esponsales a su prometida. Y Figura 5.  
Para una reconstrucción del retrato de Ma Luisa de Orleáns que figuró en este cuadro de la loa, nos parece el más idóneo el del Monasterio de Guadalupe, que además de ser pareja del anterior, es el único de los retratos de cuerpo entero de la Soberana que se conservan y que se pueden considerar enteramente de mano de Carreño (1.679).  
Véase la Fig. 6 del Capítulo VIII de la Tercera Parte.
- 42.- El retrato de Felipe IV, flanqueado por el Conde-Duque y Minerva, que coronan con laureles al Rey, en cuyas manos la espada y la rama de olivo simbolizan la victoria y la clemencia. Don Fradique de Toledo arenga al ejército mostrando a los soldados el triunfo del monarca sobre la Herejía, la Discordia y la Perfidia, representadas a sus pies con los atributos tradicionales inspirados en Ripa.
- 43.- El equívoco de espejo y retrato, de una realidad reproducida ópticamente y otra fingida artísticamente, fue un motivo favorito del manierismo y del barroco.

Pertenece al tema del cuadro en el cuadro, que ha estudiado J. Gállego, y que es parecido al teatro en el teatro.

**GALLEGO, JULIAN.** Op. Cit. 1987. Págs. 255 y ss. y también del mismo autor "El cuadro dentro del cuadro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.991.

- 44.- **NEUMEISTER, SEBASTIAN.** "Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (Hado y divisa de Leonido y Marfisa, Loa). "Hacia Calderón". Cuarto Coloquio Anglogermánico. Wolfenbüttel. 1975. Editado por Walter de Gruyter. Berlín. New York. Pág 87.

Según este autor, para comprender las implicaciones ideológicas de la loa de "Hado y divisa...", es conveniente revisar la historia del espejo como motivo literario, pictórico y teológico.

- 45.- Lo dice Alfonso X "El Sabio", ya en el Siglo XIII, de los reyes en general: "... los omes toman exemplo dellos, de lo que les veen fazer. E sobre esto dixerón por ellos, que son como espejo, en que los omes veen su semejança, de apostura, o de enatyenza". ("Siete Partidas", Ley 5. Título 5). texto citado también por Saavedra Fajardo en sus "Empresas Políticas", Empresa XXXIII).

- 46.- Nos referimos a Saavedra Fajardo, D. "Idea de un Príncipe político christiano representada en Cien Empressas". Munich 1640; Milán 1642. (Edición "Obras Completas", por A. González Palencia. Madrid. Aguilar 1946. Mendo, P.A., S.J., "Príncipe perfecto y Ministros ajustados. Documentos políticos y morales". Salamanca 1657.

**GALLEGO, J.** Op. Cit. Págs. 105-114. nos da cuenta de esta publicaciones.

- 47.- **SAAVEDRA FAJARDO, D.** Op. Cit. ("Empresa XVI").

- 48.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

- 49.- **VALBUENA PRAT, A.** Op. Cit. Pág. 13.

- 50.- **SABBATINI, NICOLA.** "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". Maria y Renee Canavaggia y M. Louis Jouvet. "Ides et Calendes". Neuchatel 1942. Libro II. Cap. 47.

Véase lo que decimos acerca de esta maquinaria aérea en la presente Parte, Capítulo II. "El paseo por lo alto del teatro de la diosa del averno, Megera. El pescante" y Capítulo IV. "Teatro de arboledas y montañas; nubes y

la aparición de la Fama" y Figs. 19, 20 y 21.

- 51.- Véase en la presente Parte. Capítulo II. "El paseo por lo alto del teatro de la sierpe con Megera y Marfisa". Para más detalles de la personificación de La Fama, véase el Capítulo IV de la Presente Parte "Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de la Fama" y el Capítulo XI de la Parte Tercera "El figurín de "La Fama"...".
- 52.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Págs. 110 y 120.
- 53.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 54.- Véase lo que decimos de esta máquina en el Capítulo II de la Presente Parte. "La aparición en escena de la diosa del averno, Megera. El pescante".
- 55.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Págs. 131 y 116.
- 56.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Pág. 132.
- 57.- RIPA, CESARE. Op. Cit. Tomo I. ("Gloria de los Príncipes. Según la Medalla de Adriano"). Págs. 461-464.
- 58.- COLONNA, FRANCESCO. "Hpynerotomachia Poliphili". Venecia. Aldo Manucio. 1499. (Célebre "Sueño de Pofilo". Ed. francesa: J. Kerver. 1545. editada en facsímil en 1963: "Clubs des Libraires de France", ha sido la edición consultada).

Huellas de la influencia de este libro las encontramos en los Jardines de la Isla, en Aranjuez, en el Obelisco de Bernini, que erigió sobre el lomo de un elefante, frente a la Iglesia de Sta. M<sup>a</sup> Sopra Minerva, en Roma y en los "Plasirs de l'lle Enchatée", celebrados por Luis XIV, en Versalles.

- 59.- GALLEGO, J. Op. Cit. Págs. 43-44.

Según este autor, Colonna no inventó nada de todo este mundo que se le atribuye, pues la misma iconografía de que se sirvió, así como sus ideas neoplatónicas estaban ya reflejadas en el espíritu de la cultura de la época.

- 60.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias B.A.E. Tomo IX. Pág. 548.
- 61.- "Don Juan de Austria, aprovechando la buena ocasión que

le ofrecía la paz con Francia y como medio de hacerla más sólida, propuso a Carlos como el enlace más ventajoso el de la hija primogénita del Duque de Orleáns, hermano único de Luis XIV. Tenía este plan la ventaja de agradar a la nación y de gustar más que ninguno al Rey. Al pueblo porque, recordando con placer a la Reina María Isabel de Francia, esposa de Felipe IV, y las virtudes que le habían granjeado la estimación pública de los españoles, le halagaba tener otra Reina de la misma familia. A Carlos, porque había visto su retrato y se había enamorado de su hermosura; era casi de su misma edad, y todos los españoles que habían estado en París, encarecían su amabilidad, su fina educación y las bellas dotes de su espíritu..."

**LAFUENTE.** "Historia de España". Transcrito por el Duque de Maura en su libro: "María Luisa de Orleans. Reina de España. Leyenda e Historia". Calleja. Madrid.

A través de esta crónica histórica, se hace palpable el mensaje que pretendió enviar nuestro dramaturgo a los espectadores del Coliseo, con la representación de la loa de "Hado y divisa...".

- 62.- La elección como uno de los decorados de la comedia de la "Plaza de Palacio", tal como estuvo adornada el día de la Real Entrada de M<sup>a</sup> Luisa de Orleans, fue motivo, al igual que la "flor de lis", de honrar visualmente a la nueva Reina.

Véase lo que decimos sobre el particular, en el Capítulo IV de la Presente Parte. "El decorado final: el teatro de la plaza de palacio", "De una plaza de palacio exornada...".

- 63.- Véase lo que decimos acerca del protagonismo del Rey en la comedia en el Apéndice 5. "La divisa de Leonido...".

- 64.- Una galería de antepasados reales, también, introdujo Calderón en la loa de su fiesta mitológica. "El Faetonte".

Véase el texto del único manuscrito existente en la Biblioteca Nacional. Núm. 16539, publicado por Neumeister en "Mythos und Repräsentation". München 1978. Págs. 316-331.

- 65.- **OROZCO DIAZ, E.** "El teatro y la teatralidad del Barroco". Cap. "La vida pública y de la Corte y la Fiesta teatral". Págs. 90-107.

Este autor ha abordado el fenómeno de la participación de los monarcas en la ficción escénica, como parte de

esa teatralización de la vida cortesana tan propia de la sociedad barroca.

Reflejo de esta forma de vida, son las decoraciones de ciertos palacios barrocos europeos. Recordemos la Escalera de las Descalzas Reales de Madrid, en cuya decoración se incluyeron palcos, ventanas y decoraciones simuladas, por las que asoman las personas reales, que parecen contemplarnos.

Anotemos, también la proliferación de espejos en el decorado de interiores palaciegos. Esta duplicidad de imágenes también se introdujo en la representación teatral. Gaspere Vigarini presentó en la Corte de Luis XIV, una máquina basada en un sistema de espejos, que transportó en un milagroso vuelo a toda la familia real a escena, como final de espectáculo.

- 66.- Existen descripciones de los monumentos levantados para dicha Entrada:

"Descripción verdadera y puntal (sic), de la Real Magestuosa y pública Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón... con explicación de los Arcos y demás Adornos de su memorable Triunfo..." y "Segunda descripción de la Real Entrada que la Reyna nuestra señora... el Sabado 13, de Enero deste año de 1680..."

También nos dan cuenta de este acontecimiento:

POLENTINOS, CONDE DE. "Arcos para la entrada en Madrid de la Reina Da. María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II". Bol. Soc. Esp. de Excursiones, 1920. Madrid. Pág. 101.

SALTILLO, MARQUES DEL. "Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)". Bol. R. Acad. de la Historia. 1947. Págs. 365-393.

LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid 1985. Págs. 156-161.

- 67.- Recuérdese el cuadro que se conserva en el Monasterio de la Encarnación de Madrid, pintado por Van der Meulen, en el que se ve el intercambio de las dos princesas, Ana de Austria e Isabel de Borbón en el Bidasoa. Para que el mencionado intercambio se efectuara en tierra de nadie, se construyó un palacete sobre barcas en el centro del río y a él llegaron las princesas, cada una desde su propia orilla en barcazas bellamente adornadas; allí se hicieron las entregas y cada una de las princesas pasó, en al barcaza que

había traído a la otra, a su nueva patria.  
También en 1.660 la Infanta M<sup>a</sup> Teresa, hija de Felipe IV, casó con Luis XIV, Rey de Francia.

- 68.- En el adorno de la plazuela de la Villa, dedicado a los Trabajos de Hércules, figuraban varias inscripciones en las que el tratamiento dado a la Reina era el de "LISI", así como también las "flechas", lanzadas por Hércules, que significaba al Rey, adquieren un mismo sentido que en la Loa:

"Si con un mismo temor  
A aunar los Ombros se atrebe  
Indomito su Valor:  
Qué hara (LISI) el que á tu Amor  
Las mejores Flechas debe?."

("Segunda descripción....". Op. Cit. Pág. 7).

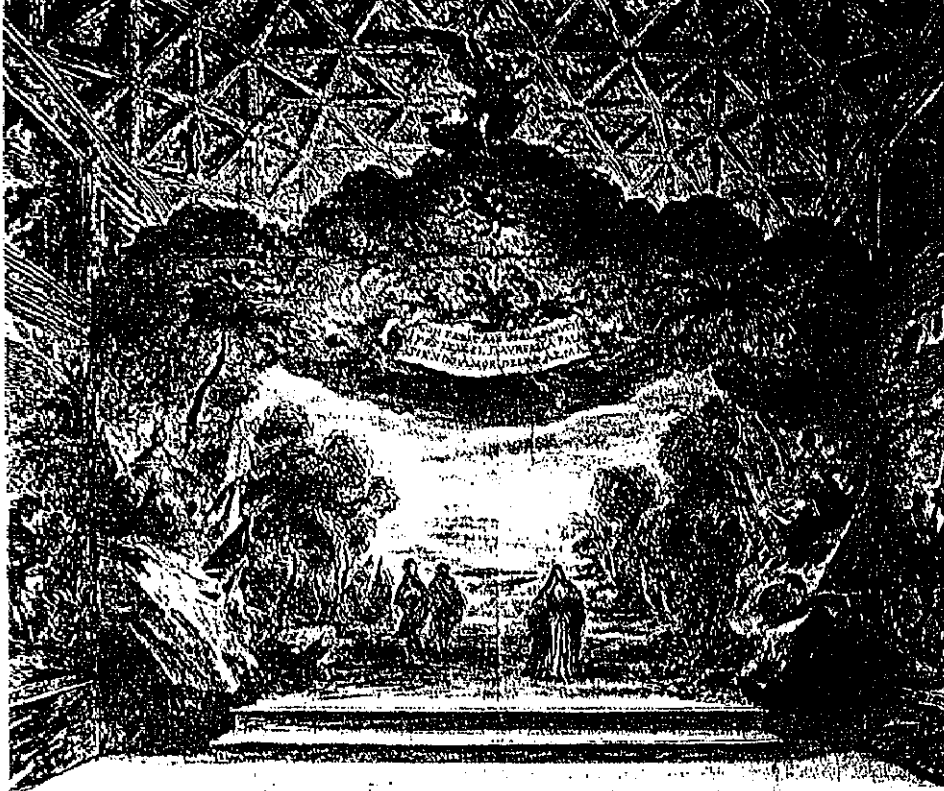


FIG. 1:  
HERRERA "EL MOZO".  
"Los celos hacen  
estrellas" (1.672).  
El Salón dorado del  
Alcázar de Madrid,  
y boca de teatro.

(Oesterreichische  
Nationalbibliothek).



FIG. 2: P. DE VILLAFRANCA. Frontispicio del libro de P. Rodríguez Monforte, "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelippe quarto... en el Real Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666. (Detalles superior e inferior). Madrid. Fundación Lázaro Galdiano.



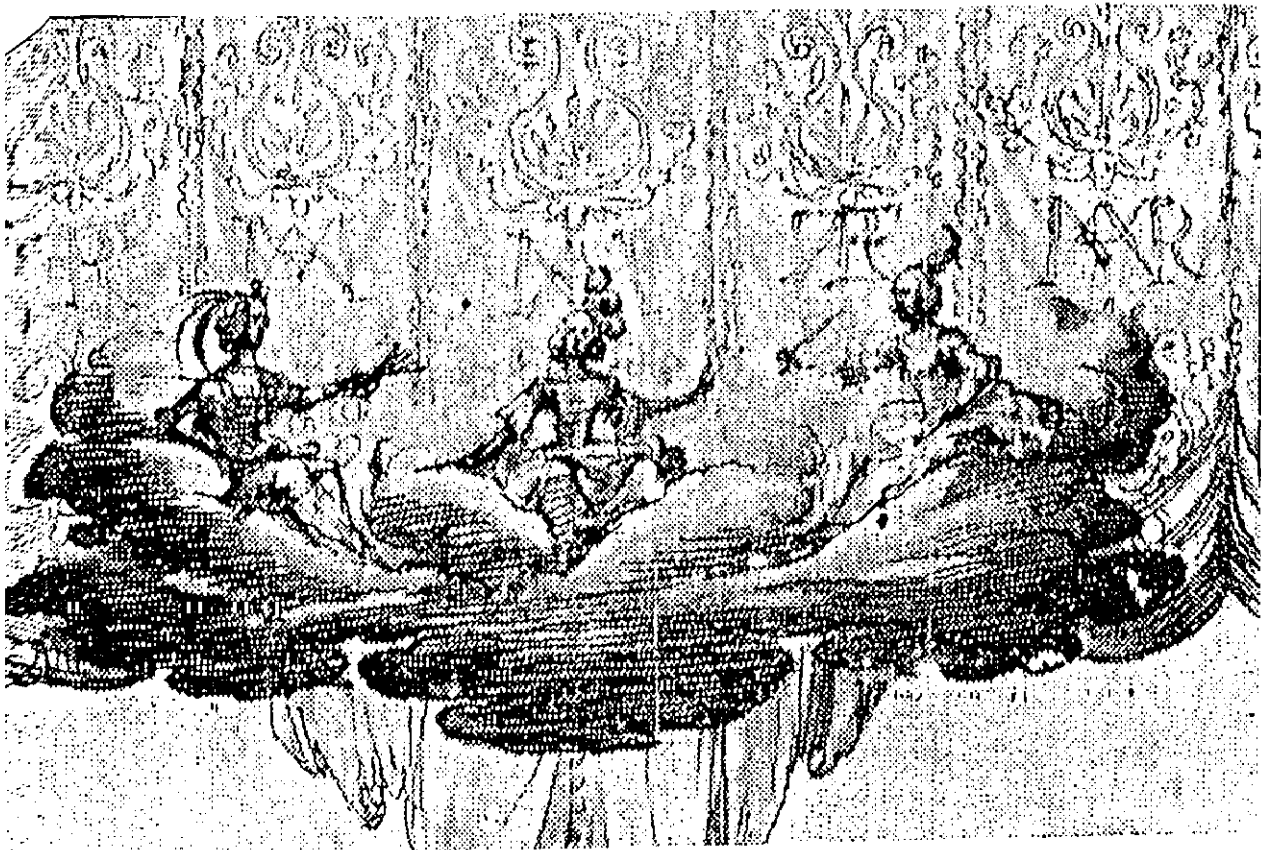


FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653). Dedicatoria e Introducción. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.



FIG. 4: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Loa. (Detalle del Coro de Ninfas). Madrid. Biblioteca Nacional.



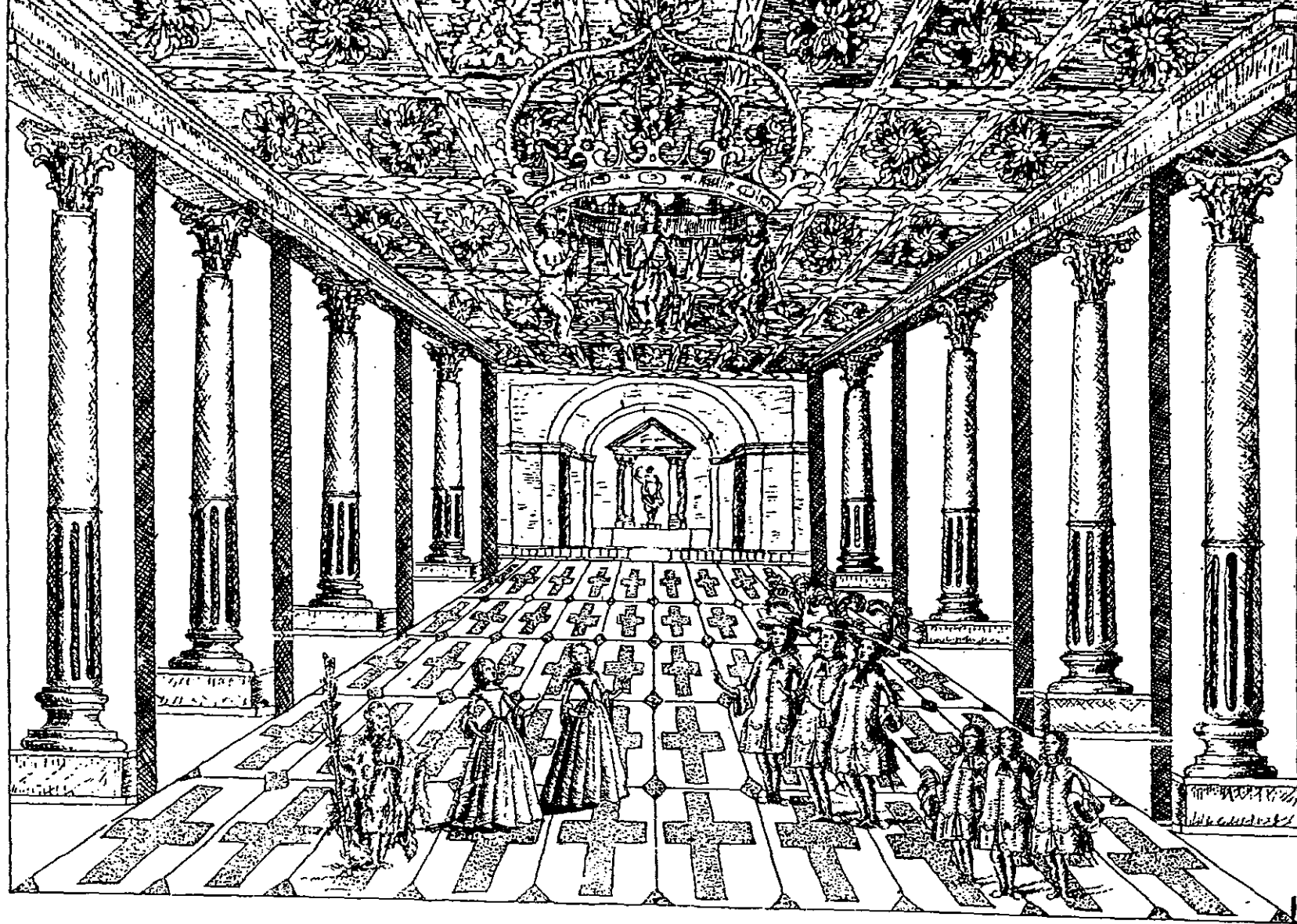


FIG. 5: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
Valencia, 1.690. Jornada III. "Templo de Venus".  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 7: ALONSO CANO. (Atribución). "Dos reyes visigodos". Madrid. Museo del Prado.

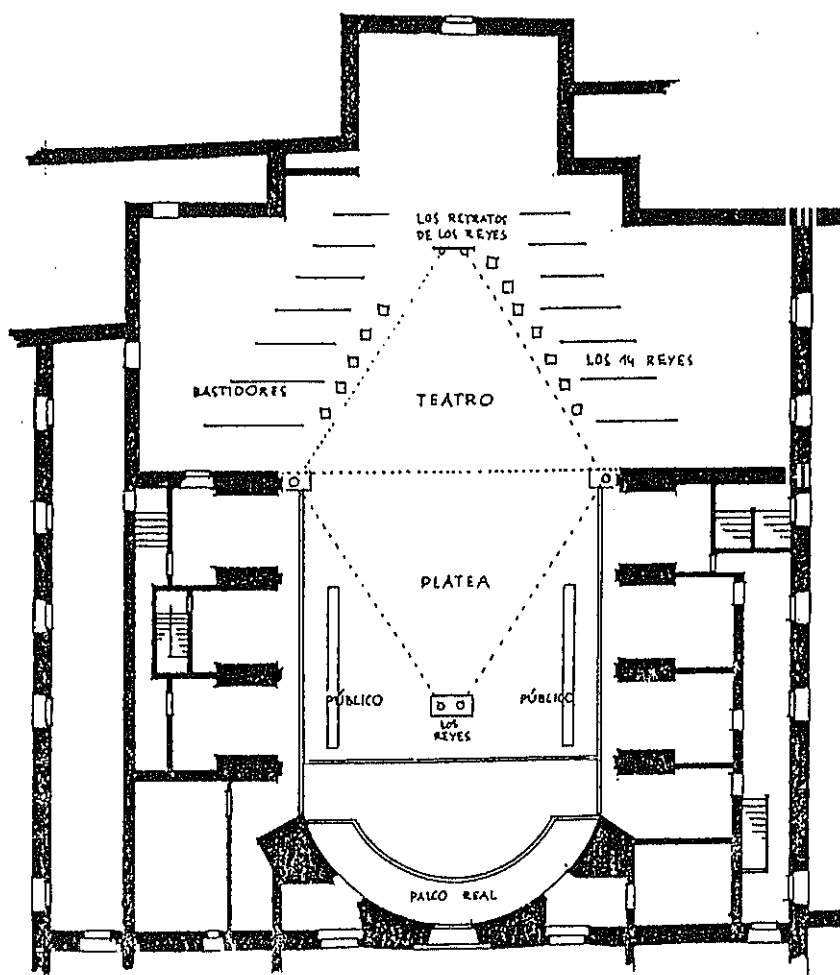


FIG. 8: S. NEUMEISTER. "Planta del Coliseo el día 3 de marzo del año 1.680". (Calderón. Hado y divisa de Leonido y Marfisa. Loa).



FIG. 9: JUAN B. MAINO. "Recuperación de Bahía del Brasil".  
(Detalle). Madrid. Museo del Prado.



FIG. 6:  
B. BOUNTALENTI.  
"Intermezzo de  
La Pellegrina".  
"L'Armonia delle  
Sfere".

Florenzia, 1.589.



FIG. 10:  
J. CAUDI.  
"Altar de San Luis  
Beltrán" (Grabado).

Valencia, 1.674.

## CAPITULO II

### PRIMERA JORNADA. COMEDIA.

- EL TEATRO DE BOSQUE. (PAG. 220).
- DE COMO SE OPERO SEMEJANTE CAMBIO. (PAG. 222).
- EL "MONTE" Y EL PROCEDIMIENTO ESCENICO DE LA "CAIDA DEL CABALLO". (PAG. 224).
- PLASTICA, EFECTOS Y MOVIMIENTO ESCENICO, COMO CONJUNTO TEATRAL PERFECTO. (PAG. 227).
- EL TEATRO DE MARINA. (PAG. 228).
- LA GRUTA COMO MORADA Y PRISION DE LA SALVAJE MARFISA. (PAG. 240).
- LA APARICION EN ESCENA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA. EL PESCANTE. (PAG. 245).
- EL PASEO POR LO ALTO DEL TEATRO DE LA SIERPE CON MEGERA Y MARFISA. (PAG. 249).
- LA SIERPE DE CAUDI Y SU RELACION CON OTRAS INVENCIONES. (PAG. 251).
- EFECTOS ESPECIALES COMO PARTE INTEGRAL DE UN MUNDO MAGICO LLEVADO AL TEATRO. (PAG. 255).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 261).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 277).

## CAPITULO II.

### PRIMERA JORNADA. COMEDIA.

#### EL TEATRO DE BOSQUE.

En Italia, ya desde finales del siglo XVI, abundaba en los escenarios en perspectiva el tema de la selva, con arbustos diferentes, montes y valles, con uso de carros alegóricos, salvajes, trucos pirotécnicos, simulación de eventos naturales, etc... Auténtico triunfo de la metamorfosis escénica y que gozó de una rica tradición (1). La "boscarecha", como la nombraba Jauregui, pretendía introducir en el escenario un tono de rusticidad, pero con cierta elegancia, en el que las peculiaridades de la corte y de la aldea se fundían, sobre la perspectiva de los "telari", siguiendo el arquetipo del escenario satírico serliano (2) (Fig. 1).

Aubrun, da a los decorados del teatro un sentido, una interpretación, y considera al teatro de bosque como modelo de desorden de la Naturaleza; mientras que al de jardín le conceptúa, como ejemplo del orden que el hombre impone a la misma (3).

Encontramos en la pintura española del siglo XVII una intencionalidad similar a la que existe en los decorados de estas funciones palaciegas y, esta se acusa, preferentemente, en el tratamiento dado por nuestros pintores al paisaje en sus composiciones, el cual adquiere en el cuadro los mismos valores que un decorado en el escenario (4).

Este fenómeno, según J. Gállego, se produjo porque, tanto nuestros pintores, como nuestros escenógrafos, que incluso a veces practicaron ambas especialidades, no se limitaron a copiar una Naturaleza preexistente, sino que la inventaron a su antojo, según sus fines, unos como telón de fondo de las figuras de sus composiciones (5), y otros para transmitir en la gran fiesta teatral, efectos, sensaciones, y calidades, que existen en la Naturaleza, pero enfocadas al propio goce sensitivo y visual.

Aunque hemos de considerar también, tanto en las acotaciones de Calderón respecto a este tipo de decorados, en los que la Naturaleza es imitada en el escenario, como en la serie de dibujos escenográficos existentes del tema, una cierta dependencia de los modelos del paisajista francés, Claudio de Lorena, contemporáneo de nuestro dramaturgo. Lo cual no es extraño, pues muchas de las obras que el escritor vió en los palacios reales de Madrid, se debían a los pinceles de aquellos que trabajaban para la Corona de España, tanto españoles como extranjeros, y que influyeron notablemente en sus textos (6).

Según nos dan cuenta Brown y Elliot, Castel Rodrigo, embajador ante la Santa Sede, se entregó en cuerpo y alma a la tarea de coleccionar pinturas para decorar el palacio del Buen Retiro. En 1.636, encargó a Claudio de Lorena y a otros artistas nortños activos en Roma entre los que se encontraba también, Nicolas Poussin, uno de los mas hermosos conjuntos decorativos de todo el siglo XVII: dos series de paisajes, uno con escenas del mundo pastoril y el otro con anacoretas en amplios escenarios naturales. Los dos grupos juntos, sumaban mas de cincuenta obras, de las cuales aproximadamente la mitad, se ubicaron en la galería larga del extremo norte del ala occidental, llamada "Galería de los Paisajes" (7).

Dos cuadros de esta serie, pintados por Claudio de Lorena, se conservan en el Museo del Prado, nos referimos a "Paisaje con Santa María Magdalena" y "Paisaje con un anacoreta", ambas obras nos presentan los ingredientes típicos de la serie; vemos en ellos pequeñas figuras de anacoretas que se destacan sobre un fondo formado por un dilatado paisaje bañado en suave luz, en los que se advierten, como diría Calderón, "...todas las calidades de un bosque" (8). Modelos que a nuestro entender, ejercerían una notable influencia a la hora de pintar los bastidores de teatro de "Bosque", al autor de los mismos Fernández de Laredo (9), "sobresaliente templista y, especialista en estos temas de bosque, a los que trataba con especial soltura y precisión" (10) (Fig. 2).

## DE COMO SE OPERO SEMEJANTE CAMBIO.

La suntuosa maquinaria utilizada en la loa para el cuadro del "Salón Real", "se fue desvaneciendo, con mucha brevedad..." (11), del escenario, al finalizar ésta, y con la misma rapidez se transmutó este teatro por uno de "Bosque", comenzando sin ninguna interrupción, la comedia.

Para poder entender la forma de cómo se llevó a la práctica esta mutación, hemos de recordar lo estudiado anteriormente, acerca de las recomendaciones dadas por Sabbatini para efectuar estos cambios de decorado con rapidez (12). Otro punto a considerar, ya tratado, es que el escenario del Coliseo poseía por las fechas del estreno de nuestra comedia una elaborada maquinaria, capaz de accionar para estas mudanzas totales del teatro, hasta más de seis parejas de bastidores (13). Lo que nos demuestra como se pudo operar de una forma tan enlazada, semejante cambio, que hizo pasar a los espectadores de un cuadro final de gran aparato, a un comienzo de comedia con un cambio total del escenario, sin percibir el enorme esfuerzo que representaba tal mutación. De este teatro, nos dice Calderón, que en él se representaron "... todas las calidades de un bosque, ya en lo desigual de los horizontes, ya en lo yerto de algunos troncos, ya en lo verde de las espesuras." (14).

Los "Gastos" de la comedia de "Hado y divisa...", nos permiten saber el número de bastidores que se utilizaron para esta mutación, que fueron siete pares, así como que el encargado de pintarlos fué Fernández de Laredo, discípulo y sucesor de Rizzi del que dicen Palomino y Ceán que "fué uno de los mejores templistas de su tiempo, aplicándose a la asistencia de los teatros en perspectiva que se hicieron en el Coliseo del Buen Retiro", especializándose en los teatros de "bosques", "jardines" y "cabañas" (15)

Para hacernos una idea de cómo se pintó el bosque sobre los catorce bastidores correspondientes, es indispensable que observemos una decoración semejante que nos ofrece la serie de dibujos escenográficos de Gomar y Bayuca de "La fiera...", nos referimos a la lámina 9 de la Jornada Iª (16). Estas parejas de bastidores laterales se



perciben muy claramente, y nos permiten ver de qué manera fueron pintados en ellos los motivos propios del bosque como son troncos, arbustos, vegetación variada y peñas. (Fig. 3).

Es de suponer, que en esta mutación de bosque al tratarse de un decorado de paisaje abierto, se utilizasen, al igual que en las demás de nuestra representación de semejante naturaleza, "bambalinas de celaje". De manera, que en dicho cambio se sustituirían las de "bóveda" utilizadas para el anterior decorado de la loa por las de "celaje", como así vimos que recomendaba Palomino (17).

Otros ejemplos de teatros de bosque, de los que se conservan dibujos, pertenecen a una escena de "Andrómeda y Perseo" ejecutadas por Baccio del Bianco. En este dibujo no se perciben los bastidores, pues el autor aborda la escenografía como conjunto dibujístico, ejecutado con gran destreza y sabiduría, ya que el motivo por el que se realizó, fue para ofrecer un testimonio de la representación a la Corte de Viena. Pero sí nos permite observar la variada vegetación que se utilizaba en este tipo de teatros, en fechas anteriores a nuestra representación (1.653), con una dependencia del modelo serliano (Fig. 4).

Lo mismo ocurre en la acuarela de Herrera "El Mozo", de teatro de bosque, para "Los celos hacen estrellas" (1.672), realizada con una gran conocimiento de la técnica pictórica, pero carente de una información en cuanto a técnica escenográfica, que nos permita distribuir a las diferentes masas de arbolado en los correspondientes bastidores, pues se hallan fundidos sus contornos con los planos intermedios y últimos, para formar una auténtica representación pictórica de la correspondiente escena (18).

Un ejemplo semejante nos ofrece el grabado de Harrewyn ya tratado, donde el autor nos muestra una representación de nuestro teatro palaciego en cuyo escenario aparece un teatro de bosque, que atiende más a darnos una visión ilustrativa del acontecimiento, que a ofrecernos un conocimiento de la técnica teatral utilizada. Aunque según apunta **Shergold**, sí se adivina en él el dibujo de los bastidores uno detrás de otro (19).

En cuanto a las "señas de margen de mar", que nos describe Calderón en esta mutación (20), es posible que esta apariencia se plasmase en el bastidor o telón del foro, elemento del que como ya dimos cuenta, Sabbatini también proporcionó las convenientes instrucciones para su realización, situación en el escenario y cambio del mismo (21).

## EL "MONTE" Y EL PROCEDIMIENTO ESCENICO DE LA "CAIDA DEL CABALLO".

Otro de los elementos que figuraba en este primer decorado de la comedia de "Hado y divisa...", según nos dice Calderón, era el de un "peñasco", que figuraba a un lado del escenario, debía ser de gran tamaño, descollando del conjunto por su magnificencia, "cuyo artificio dispuso que se le mirara como muy altiva eminencia". Este peñasco no estaba pintado en los bastidores, "sino sacado al teatro", es decir, se trataba de un volumen (22).

El elemento escenográfico del monte o peñasco ya fue utilizado en el teatro de los corrales. Ha sido la pieza escenográfica que más ha desorientado a los investigadores ingleses de nuestro teatro, por no existir en el suyo (23). Se trataba de una pieza sólida con forma de monte que se movía por ruedas y cuya máxima altura encajaba con el nivel del primer corredor. En su cara interna, a cada lado tenía unos tramos de escaleras que el público no podía ver, para el ascenso y descenso de los actores por ambas laderas del monte.

Calderón tuvo predilección por estos planos inclinados que le brindaba el monte, y que complicaban la sencillez original del tablado renacentista. Estas escaleras, servían al autor, entre otros usos, para introducir violentamente a sus personajes en la escena (24). Calderón se sirve de esta pieza escenográfica como lugar de acción, lo que nos permite apreciar la importancia que concedió nuestro dramaturgo a la transformación del tablado en un lugar mas abrupto y sinuoso.

Y en ésta, su última comedia, en la que se dan cita casi todos los recursos escenográficos utilizados en anteriores puestas en escena de sus obras, no podía faltar esta pieza escenográfica de vital importancia para el movimiento escénico. Calderón, nos muestra en "Hado y divisa...", un peñasco de fragoso terreno, sobre el que el armado caballero, Leonido, montado a caballo, simula un despeño. Al animal le es imposible cabalgar debido al escarpado terreno; sufre una caída y arroja al jinete por semejante precipicio, y así lo dice la acotación:

"Se vió despeñar con tan propio precipicio, que se volvió en lástima la admiración, cayendo arrojado del caballo, y él, libre del peso que le oprimía, solicitó buscar la libertad por las intrincadas breñas" (25).

Calderón empleó con frecuencia el procedimiento expresivo de la caída del caballo, y le dió variada importancia según los casos. Es sintomático el hecho, de que tanto en una de sus primeras obras conocidas, "Amor, honor y poder", representada en 1.623, y la última "Hado y divisa..." en 1.680, use este recurso, y en las dos al principio de la comedia. En la primera un caballo desbocado amenaza despeñarse llevando a la infanta Flérida. El incidente anuncia la inclinación que van a padecer la infanta y su salvador Enrico.

En la comedia que nos ocupa, también el protagonista cae de su cabalgadura, e igualmente, el caballero siente una avasalladora inclinación por Arminda; la caída anuncia las peripecias y peligros que van a acecharle (26).

En "La vida es sueño", una barroca descripción de la caída del caballo inicia la obra (27), aquí el conflicto dramático que Calderón plantea, es la lucha de la razón y los instintos. Este comienzo con la caída del caballo arrastrando al jinete, anuncia el estado de turbación en que los protagonistas se encuentran, y en el que las pasiones desatadas no obedecen al gobierno (28).

También aparece un caballo en escena del que cae su jinete, en "El Castillo de Lindabridis", comedia novelesca de Calderón, del estilo de la que nos ocupa. En otra de sus escenas, un caballo atraviesa a galope tendido el escenario (29).

Según Valbuena Briones, en todos los casos en los que Calderón presenta este emblema, podemos observar que expone la caída del jinete y caballo, o el peligro de ésta. Tal caída nos conduce a dos interpretaciones esenciales y paralelas: el augurio de unos males que van a acontecer, y la pérdida del gobierno de uno mismo, debida a una avasalladora pasión (30).

En "El hijo del Sol, Faetón", Calderón reduce los cuatro caballos, que menciona Ovidio (31), a dos: "Etonte" que significa soberbio, y "Flegón", amante de lo terrenal, que son los dos significantes de la simbología calderoniana (32).

Faetón consigue de su padre, Apolo, el gobierno del carro del Sol, pero en el recorrido llega a ver a su adorada Tetis, perseguida y alcanzada por su rival. La escena le

produce gran perturbación y hace cambiar el rumbo a los caballos, aproximándose a la Tierra, éstos se desbocan y un furioso fuego quema los bosques de Tesalia. Perdida la esperanza de salvar a su amada, se arroja al mar.

El tema tratado por Alciato en su "Emblema LVI", que aprovecha la caída de Faetón para adoctrinar a los reyes que, movidos por una ambición juvenil, son lanzados hacia los astros por la rueda de la Fortuna, y tras haber provocado grandes desgracias en la humanidad, así como en ellos mismos, pagan después las penas por todos sus crímenes (33) (Fig. 5).

El citado emblema de Alciato en cuanto a su temática, dió pie a varios pintores a frecuentarlo en sus pinturas murales (34). En cuanto a la pintura de caballete hemos de decir, que el tema del caballo fue abordado en sentido contrario a la lección pretendida por Alciato con este emblema. En los retratos ecuestres de Felipe IV de Velázquez, y en otros pintados por Rubens, la figura del rey se nos presenta sujetando las riendas del caballo, como prueba de su buen gobierno y autodomínio sobre la nación.

El caballo representa en esta figura emblemática del teatro calderoniano, a los instintos pasionales que agitan el pensamiento, primordialmente el apetito carnal y el orgullo. El jinete es la facultad razonadora que puede dirigir y frenar estas tendencias. El caballo en la montaña, puede ser explicado como el alma vulnerable a los embates de la naturaleza corpórea del hombre. El emblema en conjunto, indica un mal agüero, puesto que los instintos van a arrastrar a la confusión en el transcurso de la comedia.

## PLASTICA, EFECTOS Y MOVIMIENTO ESCENICO, COMO CONJUNTO TEATRAL PERFECTO.-

El cambio de teatro de esta primera escena de "Hado y divisa...", cubrió plenamente todas las necesidades exigidas por el texto y la acción dramática de la comedia.

El "rumor de trompetas, voces y cajas", ante la aparición del armado Leonido a caballo, efecto acústico realizado entre bastidores, avisó al público de la salida a escena del airoso caballero. El cual despeñado por la caída de su caballo, hizo pasar a la concurrencia de una admiración a un estado de angustia, como presagio de su infortunado destino.

Esto se hacía notar, por las voces que se oían entre cajas de los soldados a las órdenes de Arminda, que intentaba capturarlo. Voces, que demostraban lo bien delineado que estaba el decorado para semejante escena, pues enumeraba todos los puntos mas destacados de su abrupta topografía: "...Tronco á tronco, peña á peña..." "¡Al monte!", "¡A la cumbre!", "¡Al llano!", "¡A la marina!", "¡A la selva!" (35).

Las salidas a escena de Polidoro, (quien ayuda a su señor a enderezarse después de la terrible caída), Arminda, Flavio, soldados y gente, Adolfo, Florante con Merlín, y los mutis de todos, menos de los dos príncipes que mantienen un diálogo hasta el final del cuadro, constituyen lo más notable del movimiento escénico de este primer cuadro.

## EL TEATRO DE MARINA.

La aparición del teatro de marina en la escena española.

Otra de las tramoyas utilizadas por el teatro cortesano que dejaba a los espectadores estupefactos, era la aparición en el escenario, de un mar en movimiento, con su propio oleaje y barcos surcando las olas.

Cuenta Vicente Carducho que Cosme Lotti "hizo una comedia en Palacio donde se veía una mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados, como se vió en mas de una señora que se hallaron en aquella fiesta" (36).

Sin duda, Carducho, se refiere a la escenificación de la égloga de Lope de Vega "La selva sin amor". Considerada como una de las primeras óperas españolas; y que en 1.629, se representó en el Alcázar, en el teatro portátil montado por Cosme Lotti (37); causando pasmo general, por las admirables e inauditas transformaciones que el escenógrafo florentino acometió en este efímero teatro.

Leyendo la descripción que el propio Lope de Vega hizo de aquella representación, podemos hacernos una idea de lo que fue aquel prodigio de teatro de marina. Dice así:

"La primera vista del teatro fue un mar en perspectiva que descubría a los ojos (¡tanto puede el arte!) muchas leguas de agua hacia la ribera opuesta, en cuyo puerto se veían la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salva, disparaban, a quien también los castillos respondían. Veíanse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas que con la misma inconstancia que si fueran verdaderas se inquietaban". (38).

Se podría pensar que Lope estuviera haciendo una descripción puramente literaria e idealizada de la escena, pero sabemos que esta maravilla es el resultado del inicio en nuestro país de la nueva escenografía basada en la práctica teatral italiana y que dejaba atrás la tramoya utilizada en los corrales.

El discípulo de Buontalenti, con este teatro de marina, transformó el espacio escénico, en un espacio perspectivo, en el que la iluminación artificial, contribuyó a resaltar algunos efectos, como fueron el reflejo de la luz sobre las olas y el brillo de los peces. Sirviéndose para ello de la misma técnica teatral desplegada por su maestro, años antes, en la Corte de los Medici, en el año 1.585, con la puesta en escena de "L'amico fido", donde presentó una vista con fondo de mar, "que de estar tranquilo se transformaba en un mar agitado" (39) (Fig. 6).

Y así fue como en nuestro país se introdujo en la escena el teatro de marina, y fue en este momento, como muy bien dice J. Navarro de Zuvillaga, donde realmente se innovó la escena española entrando así en el teatro europeo (40).

De cómo se lograban en la escena semejantes efectos acuáticos.

La técnica teatral utilizada para este teatro de marina, se basaba en una iluminación específicamente concentrada a lograr los mencionados efectos marinos. Y para que los espectadores pudiesen percibir el movimiento fingido de las olas del mar, y de la fluctuación de los peces, ambos elementos debían ser accionados a través de un especial mecanismo.

Olas, peces y demás efectos marinos, se movían gracias a unos burlos, burletes o especie de "cilindros salomónicos", manipulados desde el foso (41) (Fig. 7). Para que este artilugio surtiera el efecto deseado, era indispensable, que se utilizase la práctica iniciada por Serlio, en el siglo XVI y recomendada más tarde por Sabbatini. Es decir, que el tablado estuviese por debajo del ángulo visual de los espectadores, y no por encima, como era el caso del escenario de los corrales, elevados casi dos metros. La parte frontal del proscenio debía hallarse muy baja, como mucho a un metro y medio, al igual que en los teatros italianos de la época, e ir progresivamente subiendo hasta llegar al foro (42).

Este desnivel del tablado, típico de la práctica teatral italiana, y que en España se seguirá utilizando a partir de Lotti en todas las representaciones de nuestro teatro cortesano, contribuía en el teatro de marina a subrayar su efectismo, provocando en el espectador reacciones, como las que nos cuenta Carducho, o como las que nos relatan los escritos de Domenico Bernini, acerca de la puesta en escena que dispuso su padre, de la célebre comedia, "La inundación del Tiber", donde el efecto de desbordamiento del río, fue realizado de tan sorprendente forma, que fueron varios los espectadores que huyeron despavoridos de la representación, creyendo, que el agua fingida en el escenario, inundaba la sala (43).

Los diseños escenográficos de Giulio Parigi, para el melodrama florentino "La Liberazione di Ruggiero" (Florencia, 1.625), y sobre todo, "La Nave de Americo Vesputio", decorado de marina con carro de mar, nereidas y tritones del intermedio cuarto de "El Juicio de Paris" de



M. Bounarroti "El Joven", representado en la Corte de los Medici en 1.608, son muestras del fingido caudal de agua derrochado en el escenario, que hace creíble el impacto producido en los espectadores que asistían a este tipo de representaciones (Figs. 8).

El teatro de marina: ¡un mar en el Coliseo!.

Efectivamente, terminado el diálogo entre Adolfo y Florante, y una vez que hicieron mutis los dos príncipes, cada uno por un lado del escenario, se cambió el teatro de bosque por uno de marina, peñascos y gruta. Según nos da cuenta Calderón (44).

Para poder realizar una reconstrucción lo más fiel posible de esta mutación, hemos de estructurar este teatro de marina en cuatro partes fundamentales, como son: rocas con movimiento de mar; gran peñasco con arroyo incluido, en el foro, pero que vertía sus aguas hasta el primer plano del escenario, formando un río navegable; efecto de barco navegando sobre el río, con naufragio de la nave; y gruta con puertas, imitando la materia rocosa, igualmente en el foro.

Y para hacer realidad estos "cuatro prodigios", hemos de basarnos en la "Pratica..." de Sabbatini, ya que es el único tratado, que aunque ignoramos si fue usado o no por nuestros escenógrafos, sí nos descubre el método de cómo fueron realizadas estas escenografías y tramoyas de nuestro teatro cortesano. Es de suponer, que aunque Caudí no conociera este tratado, si sabría de su técnica, a través de las experiencias de Lotti y Baccio que introdujeron en nuestro país los montajes propios del teatro italiano del Seiscientos (45).

Sabbatini proponía, en efecto, tres maneras diferentes de representar el mar en el escenario, cada cual más ingeniosa que la precedente. A nosotros nos parece la más adecuada para esta reconstrucción, el "Tercer modo...".

El "Tercer modo de representar el mar" (46), que propone Sabbatini, consiste en servirse de unos cilindros compuestos de tablas que sobrepasen las cuatro pulgadas de ancho, serrados en forma de olas, y que tengan la misma longitud del mar que se pretenda representar. Los extremos de los cilindros, aconseja que sean de buena madera, y de un pie y medio; luego se ajustarán a cada uno de los extremos unas manivelas de hierro pequeñas. Dichos cilindros se han de cubrir de tela, que se pintará de azul y negro, dando unos toques plateados a la cima de cada tabla. De estos

cilindros han de fabricarse cuantos sean necesarios, ajustándolos en o sobre dos palos tan largos como el ancho del mar y acomodándolos de manera que puedan girar fácilmente, por medio de sus correspondientes manivelas, colocándolos, por lo menos, a un pie de distancia unos de otros. Recomendaba Sabbatini, que la inclinación de dichos palos, sea más acusada que la pendiente del tablado, para resaltar todavía más el efecto.

Para representar el movimiento del mar, Sabbatini, manda colocar a unos hombres, uno por cada manivela, escondidos detrás de los bastidores, de forma que no sean vistos por los espectadores. Entonces, lentamente, cada uno de ellos hará girar su correspondiente cilindro, y de esta manera, se hará real el ondear de las olas del mar.

Este modo, como hemos podido comprobar, nos descifra el misterio de esta tramoya, en cuanto a cómo fue ejecutado el artificio de "el movimiento de las olas", el efecto de "los visos de los reflejos", y el de los remolinos del agua en las ensenadas, efectos a los que alude Calderón. Pues al estar recortados los cilindros en forma de columna salomónica, es decir en hélice, simulaban, al ser accionados por las manivelas, un efecto de ondulación semejante al de las olas del mar. Contribuía a resaltar este efecto, la pintura dada en el mismo sentido de la hélice, a la tela de la que estaban recubiertos tales cilindros. Los tonos negro y azul, conseguían al ser movidos los cilindros suavemente, el efecto de claroscuro producido por una ola que moría, para dar paso al nacimiento de otra, y así sucesivamente. Los toques plateados, ayudados por la iluminación concentrada en el efecto, eran los encargados de transmitir en la retina del espectador lo que denomina Calderón, "los visos de los reflejos" (47).

Ciertos gastos ocasionados por la puesta en escena de "Faetón", comedia de Calderón representada en el Salón del Buen Retiro en 1.679, siendo los responsables de su escenografía los mismos autores de la que nos ocupa, nos dan cuenta que en esta ocasión, para una mutación semejante, se utilizó "belillo de plata azul para las olas más cercanas del mar...", así como también se echó mano para tales efectos de cierto género de cinta de seda denominada "colonia" (48).

Podemos decir que esta mutación, fue un auténtico cuadro en movimiento. En la pintura de Claudio de Lorena, "Embarco en Ostia de Santa Paula Romana", que decoró el Buen Retiro, hoy en el Museo del Prado, (49) observamos un tratamiento dado al mar, que coincide, en cuanto a efectos lumínicos, brillos, reflejos y ondulaciones, con los practicados en estos decorados de marina de nuestro teatro cortesano. Lo que nos hace pensar en la buena asimilación

por parte de nuestros escenógrafos de estos modelos que les eran tan familiares (Fig. 9).

Para completar esta parte del teatro de marina de "Hado y divisa...", vamos a tratar ahora, la otra pieza escenográfica que intervenía en esta mutación junto a los efectos de mar, que eran los "...firmes peñascos, fundados sobre las inconstancias de las olas del mar á quien oprimían" (50).

Sabbatini, en su "Pratica...", nos dice el modo de cómo hacer que surjan montes u otras cosas por debajo del tablado del escenario. A nuestro entender, creemos que esta forma, dada la rapidez del cambio, debió de ser la utilizada en esta mutación. Pero al diseñar este artificio se debía de tener en cuenta, que la distancia entre los cilindros marinos fuera la pertinente para poder realizar sus movimientos y que a la vez dejara surgir a las rocas del foso del escenario.

Para realizar esta operación, Sabbatini recomienda tomar un pedazo de madera del grosor conveniente y tan largo, que tenga dos veces la altura del monte. Previamente se habrá hecho una corredera, que irá desde el suelo de la sala hasta el tablado del escenario, por el que pasará dicho trozo de madera, el cual para su buen funcionamiento ha de estar dentado, y por medio de una manivela, a modo de piñón, colocada al efecto, nos permitirá el poder ascender dicha tabla desde el foso al tablado. Una vez hecho todo esto se ha de tomar un trozo de tela, que sea tan largo y tan ancho, como alto y ancho deba ser el monte. Luego se clavará al extremo que deba representar la cumbre del monte, el extremo de la madera dentada, sosteniendo alrededor la tela por medio de pequeños listones de madera desiguales, con el fin de imitar la forma del monte. Acabado esto, se ha de pintar de monte dicha tela, y Sabbatini recomienda, que aunque sea plana, el pintor podrá fingir que tiene relieve, utilizando el efecto de claroscuro, según los medios propios de su arte (51).

Este cambio, sería ejecutado por las trampillas existentes en el tablado que conducían al foso, y para su desaparición había que girar la manivela en sentido contrario, hasta que el monte volviese a donde había estado en un principio, cerrando inmediatamente la trampilla, y así dejar dispuesto el escenario para la siguiente mutación.

Y buscando nuevos puntos de relación entre la escenografía de la comedia que merece nuestra atención y la pintura española del Siglo de Oro, sobre todo en cuadros que les eran familiares a nuestros escenógrafos, encontramos ciertos elementos semejantes a los utilizados en esta mutación en el cuadro de Juan B. Maíno "Recuperación de

Bahía del Brasil", (estuvo en el Salón de Reinos y hoy se encuentra en el Prado). El tratamiento dado por **Maíno** en esta composición, a las rocas y al fondo del mar, posee un sentido totalmente escenográfico, las rocas en particular, recuerdan por su tratamiento y estructura, a las piezas teatrales, que como nos dice **Sabbatini**, aparecían en el escenario por escotillón y que figuraban, según **Calderón**, en este teatro de marina (Fig. 10).

Y para terminar con este estudio de la primera parte del decorado de marina de "Hado y divisa..." hemos de añadir, que para conseguir el efecto de este mar encrespado, de que nos da cuenta **Calderón**, **Sabbatini** propone, también el modo "De cómo hacer que el mar de golpe se hinche, se agite, se mude y cambie de color"; para ello recomienda colocar entre los cilindros ya tratados, una tabla serrada en forma de ola y cubierta de tela, pero en esta ocasión debe estar pintada toda ella de color negro y de plata el reborde. A estas tablas se les clavarán por detrás dos varas, de modo que puedan ser accionadas por debajo del tablado, por un hombre que sostendrá una vara con cada mano, ejecutando un movimiento de arriba a abajo, más frecuentemente que el de los cilindros, que en este momento de mar encrespado se quedarán inmóviles. Para volver a la calma, será necesario bajar, a su lugar de origen, las olas negras, y volver a dar el balanceo a los cilindros del mismo modo que hemos visto anteriormente (52).

Esta debió ser a nuestro entender, la técnica teatral utilizada en el Coliseo para representar los efectos marinos como fueron, "movimientos de las olas, los visos de los reflejos, los remolinos de las ensenadas...".

Y siguiendo con la intervención del tema acuático en esta mutación, vamos a estudiar la forma de cómo se debió de solucionar otra de las partes de este decorado, que según **Calderón** figuraba en el foro. Nos referimos al enorme peñasco del que surgía "...un arroyo de tan extraño artificio, que nunca podía asegurarse mejor el engaño de que lo era, que cuando con mas atencion se mirase" (53). Este arroyo, vertía sus aguas en un río, por el que como ya veremos más adelante, podía navegar un barco.

Un ejemplo de la maquinaria utilizada para estas tramoyas de peñasco con brotes de arroyos o manantiales, lo encontramos en una lámina de la "Encyclopédie Diderot et d'Alembert" (54). El mencionado grabado, además de explicarnos gráficamente el modo de bajada, a base de poleas, desde el techo del escenario de la pieza de peñasco, nos ofrece también, un dibujo escenográfico de roca con nacimiento de arroyo, en el que podemos ver cómo se podían llevar a la práctica estas invenciones, basadas en un sistema de cilindros, que al ser accionados por una

manivela, discurría por ellos, de forma continua, una tela cosida en sus extremos, pintada de azul con salpicados de plata.

Una información más completa acerca de cómo debían ser estas máquinas de arroyos continuos, nos ofrece una reconstrucción de la misma, basada en los diseños de Mello (55). En este dibujo podemos observar, que la forma escalonada en que estaban colocados los cilindros, por los que discurrían los metros de tela marina, favorecía "al engaño de la vista", a que alude Calderón en nuestra comedia (56). Produciendo en el espectador, la sensación de estar contemplando el brote de un auténtico arroyo, cuya corriente era tan fuerte, que como en el caso de esta mutación, hacía saltar el agua por las diferentes peñas de que se componía este enorme y fingido peñasco, despeñándose, todo este enorme caudal de agua, hasta formar un río (Fig. 11).

Sabbatini, en su "Pratica...", también da instrucciones acerca de la forma de "cómo simular un río con caudal continuo". De una manera semejante, a nuestro entender, debió de ejecutarse "esta garganta de río" de mano de Caudí, a la que se refiere Calderón.

El escenógrafo de Pesaro, para realizar esta simulación, manda tomar una banda de tela ligera, el doble de larga que la longitud del espacio, que va desde la urna al término del curso del río, y tan ancha como su lecho en la parte mas espaciosa. Dicha tela ha de pintarse de azul con salpicados de plata. Después se hará pasar un extremo de la tela por una abertura practicada en el tablado del escenario, justamente en lo que consideremos como boca de la urna. El otro extremo de la tela, se hará pasar por una trampilla, tan lejana de la abertura de la urna, como se pretenda prolongar el curso del río, y ha de ser tan ancha como lo sea la tela. Seguidamente los dos extremos se coserán juntos.

Para conseguir el efecto deseado, una persona colocada debajo del tablado del escenario, justo debajo de la trampilla, tirará continuamente de la tela para darle siempre en este lugar su mayor anchura, de suerte que al salir toda plegada de la boca de la urna, que tiene poca capacidad, venga a dilatarse, cada vez más, de modo que represente un caudal de agua continua (57).

Una partida de los gastos ocasionados con motivo de la representación de "Hado y divisa..." nos da cuenta del pago efectuado "...por 30 baras de belillo de plata falso para el río de la comedia...", lo que nos hace pensar, que con esta tela se obtuvieron en nuestra mutación, los reflejos producidos por la corriente continua del fingido río (58).

Por esta garganta de río, según nos describe Calderón, pasaba un barco en el que venían Leonido y Polidoro (59). Para la realización de estas embarcaciones, se recortaba en una plancha de madera el contorno del perfil del navío, y luego se pintaban imitando el sombreado en los lugares convenientes, con el fin de aparentar su relieve; colocando en ellos, mástiles, cuerdas, velas y demás aparejos, con los que se tenía por costumbre armar a estos barcos.

Para representar en el escenario que estos barcos navegaban, Sabbatini manda colocar entre dos olas del fingido mar, una corredera de madera, que igualmente deberá estar tallada en forma redondeada, y bien untada de jabón, así como la corredera. Cuando se desee que avance el navío, uno o varios hombres lo harán deslizarse por dicha corredera, con movimientos lentos, de manera que parezca con propiedad ir a vela (60). También, cuando queramos que la embarcación surque el mar hacia los espectadores, vire y retorne hacia atrás, Sabbatini manda practicar una división en la mitad de los mencionados cilindros, justo por donde deba pasar el navío, de modo que por medio de las manivelas, colocadas en los extremos de dichos cilindros, los paneles cercanos a la división puedan moverse con la mayor facilidad posible. Accionándose igualmente por hombres colocados en el foso (61) (Fig. 7).

Para las embarcaciones con remos, como la que nos ocupa, Sabbatini manda colocar los remos sobre la banda de costado, en la posición en que es costumbre que sean mantenidos por las manos de los remeros, y deben ser clavados todos en un solo madero; en el centro de dicho madero, se clavará otro de longitud tal, que un hombre de pié, bajo el escenario y detrás de la embarcación, lo pueda mantener entre sus manos, y mientras los otros hombres deslizan la embarcación por la corredera, éste levantará y bajará el madero. Estos movimientos han de estar bien sincronizados para que produzcan el efecto de cadencia de la navegación. Los remos han de estar bien ajustados en la banda de madera que sean fáciles de mover y así, cuando el madero sea bajado por el hombre, los remos tendrán el aire del movimiento de levantarlos, y cuando lo levante, tendrán el aire del movimiento de bajarse y hundirse en la ola (62).

Creemos que con las expuestas instrucciones de Sabbatini, acerca de cómo se representan en el teatro de marina, los barcos con remos con la cadencia apropiada de la navegación y demás efectos marinos, quedará bien interpretada la forma de cómo se ejecutaron estos aparatos en el escenario del Coliseo, en la puesta en escena de esta mutación de "Hado y divisa...". La técnica teatral aconsejada por Sabbatini tanto para el movimiento de remos como de la embarcación, coincide con las acotaciones al respecto de nuestro dramaturgo: "... proejando contra el

raudal que navegaban con los remos que apartaban las ondas". Efecto conseguido, por el madero que un hombre accionaba desde el foso, cuyo mecanismo subía y bajaba los remos, produciendo en el espectador, la sensación a la que alude Calderón (63).

También podemos saber cómo se ejecutó, lo que sigue a la mencionada acotación: "levantando con sus alternados impulsos las espumas que salpicaban sus congojas". Recordemos los medios que recomienda Sabbatini para la ejecución de estos fingidos oleajes, que en esta mutación de "Hado y divisa..." debieron ser sorprendentes, pues Leonido y Polidoro no lograron hacerse con la barca para poder tomar tierra, viéndose obligados a dejar de remar a causa de lo agitado que estaba el mar, pues producía remolinos en el agua al chocar con los escollos que rebatían su corriente, haciendo del río por el que navegaban, un auténtico raudal, por el que eran empujados a merced de su enorme impulso, hasta que uno de estos empujes de la corriente, hizo que la quilla del barco encallara en la orilla y pudieron tomar tierra. El barco, según nos da cuenta Calderón, "...se fué llevado de la corriente que le violentaba, hácia el lado que representaba el mar, cubriéndose entre olas y peñascos" (64).

Un teatro de peñascos con foro de marina nos presenta, también en su comienzo, la comedia de Calderón "La fiera, el rayo y la piedra". El hundimiento de un bajel, hace que los supervivientes consigan salvarse en una barca de remos y logren tomar tierra ("Descúbrese el esquife y vá pasando con Yfis, Brunuel y otros") (65).

La lámina tercera de la serie de dibujos escenográficos de Gomar y Bayuca, de la puesta en escena de "La fiera...", Valencia 1.690, además de ofrecernos el dibujo de cómo se representó la referida escena, es un ejemplo de teatro de marina, en el que podemos observar varios puntos que coinciden con la mutación de marina de "Hado y divisa..." ; como son el tratamiento dado al mar, en el que se advierte también, una dependencia de las técnicas recomendadas por Sabbatini.

En el foro, podemos observar un mar semejante al realizado por Caudí en la mutación que nos ocupa, solucionado por un sistema de cilindros salomónicos, mientras que el efecto de oleaje representado en el plano del tablado, que coincide con los dos últimos bastidores, parece estar también hecho del modo recomendado por Sabbatini, ejecutado con una tela cosida a sus extremos y deslizándose por una abertura o trampilla del tablado del escenario, es decir, del mismo modo que debió ser ejecutada la garganta del río del decorado que merece nuestra atención.



Un barco surcando el mar, en el que navegan las personas de Yfis y Brunuel, efecto conseguido posiblemente por el deslizamiento de la pieza, por la corredera recomendada por Sabbatini, completa la relación de este dibujo escenográfico de Gomar y Bayuca, de teatro de marina, que tanto tiene que ver con el realizado años antes por su maestro Caudí, para la comedia de "Hado y divisa..." (Fig. 12).

En el dibujo escenográfico de Baccio del Bianco, donde aparece Perseo liberando a Andrómeda, vemos una playa con rocas, realizada con tanta perfección como nunca se había hecho hasta entonces. En ella se advierten también arrecifes, como en el decorado que nos ocupa, además de corales, a lo lejos igualmente pasan veleros con efecto de movimiento continuo de las olas.

Este mismo decorado de marina, lo repitió Del Bianco en otra versión florentina. Se observa en este dibujo escenográfico, una notable influencia de las producciones, que para estos teatros, fueron ejecutadas por Stefano Della Bella, y también nos recuerda a la escena de mar de "Le Nozze degli Dei" de Alfonso Parigi, 1.637 (66), aunque la presente versión de Baccio del Bianco, sea una puesta en escena mas inventiva y formalizada, que las de sus antecesores, haciendo de este teatro de marina un prototipo, cuyo modelo será utilizado por los escenógrafos que le sucedieron, como es el caso de Caudí (Fig. 13).

## LA GRUTA COMO MORADA Y PRISION DE LA SALVAJE MARFISA.

Y para completar el estudio de esta segunda mutación de "Hado y divisa...", nos queda por estudiar la pieza escenográfica clásica en el teatro calderoniano, la gruta, que como apunta **Calderón** aparecía situada en esta mutación en el foro.

La cueva, gruta o prisión, aparece en numerosas comedias y autos calderonianos, relacionada generalmente, con la presencia del eremita o del salvaje (67).

El teatro de corral, y más tarde el cortesano, fueron espacios favorables, desde muy temprano, para la representación del elemento escenográfico de la cueva. En el teatro de Lope de Vega este tema tuvo cierta relevancia (68).

Pero ya en obras anteriores a 1.590, figuraba este elemento escenográfico, sírvanos de ejemplo la "Comedia del Ganso de Oro" donde la persona de "Fenicio, el mágico, sale de una cueva..." (69).

Según supone O. Arróniz, la cueva por estas fechas, sería una cubierta de cartón y madera, sobrepuesta a uno de los escotillones del tablado, que permitía la salida inesperada de los actores, e igualmente, nos dice este autor, que fuese solamente una costra de cartón pegada a una de las puertas del vestuario del corral, y que por allí se efectuarían las salidas y entradas (70).

Hay que pensar de todos modos, que no sería una pequeña abertura; la función de la cueva era la de impresionar a los espectadores por su fealdad y tamaño (71).

Podemos decir, que la cueva jugó un importante papel en nuestro teatro del Siglo de Oro. En la medida que fueron incorporados algunos postizos a la desnuda escena renacentista. Esta pieza no sólo fue utilizada para espectaculares apariciones, sino como habitáculo complementario al teatro de paisaje agreste (72).

Pero hemos de reconocer, que nuestro dramaturgo, prestó a ésta y al monte, una importancia decisiva en los montajes

teatrales de sus obras, a partir de 1.635, con "La gran Cenobia" (73).

La pieza escenográfica de la cueva o gruta, se adaptaba como ninguna otra al sentido escenográfico de nuestro poeta, ya que su funcionalidad le permitía, al abrirse, mostrar en su interior diversas escenas, así como para servirse, en beneficio de la trama de la obra, de sus horrorosas bocas y funestos interiores, o simplemente como habitáculo de las peculiares personas selváticas de su teatro. Funciones todas ellas, a las que sirve esta pieza escenográfica en la comedia que merece nuestra atención.

J. Gállego ha señalado la importancia de la gruta en la pintura española del Siglo de Oro, donde ésta no se limita ha ser un elemento del decorado, sino el decorado mismo donde sucede la acción, el espacio figurativo del cuadro que apela a un transmundo subterráneo y de connotaciones místicas en los cuadros de Ribera, El Greco, Zurbarán, Murillo y Velázquez (74).

La gruta en esta pintura, considerada como "noche simbólica de los sentidos, de la penitencia" (75) nos deja ver, como en el teatro, su interior, y al igual que éste nos presenta por un lado su parte lúgubre y funesta, en donde coloca al penitente en éxtasis, para en el fondo de ésta mostrarnos una puerta abierta que nos ofrece, al igual que en la escena, una visión, en este caso de la propia Naturaleza.

El sistema de composición en forma de gruta no pertenece sólo a cuadros de asunto religioso, sino que podemos advertir este mismo sentido, en composiciones de origen profano o mitológico, conseguido con una iluminación del primer plano, que no sabemos de dónde viene, y un agujero al fondo con luz resplandeciente. Este es el caso, según apunta J. Gállego, de "Las Meninas", "Las Hilanderas", y en el retrato de "El Niño de Vallecas" de Velázquez, sistema que luego ampliará Carreño en los retratos de Carlos II y de Mariana de Austria, convertidos en virtuosos anacoretas de la cueva cortesana (76).

Siguiendo esta línea, A. Egido plantea la posibilidad de que Calderón estuviese pensando en el cuadro de "Las Hilanderas" de Velázquez cuando diseñó la "Cueva de las Parcas" de "La fiera...", y que fuese Baccio del Bianco quien abonase tal perspectiva para su estreno en el Coliseo en 1.652 (77). Posibilidad que a nosotros nos parece muy oportuna, pues podría ser otra prueba más que nos mostrase, la estrecha relación de nuestro autor con la pintura, y de la que se sirvió como ningún otro, para fusionarla con su arte.

Velázquez también utiliza el tema de la gruta en su pintura de los "Santos Ermitaños" (Prado), cuadro de altar hecho para una de las ermitas del Retiro. Reanuda la antigua tradición del cuadro por episodios, dejando en segundo término a la cueva.

En esta mutación, hemos de considerar a la gruta, como elemento propio al que parece que están adheridos estos personajes selváticos del teatro calderoniano y que forma parte de su agreste existencia. Debemos conceptuar en este teatro a la gruta, como la morada del mago Argante en donde tiene celosamente prisionera a su hija adoptiva, Marfisa, al igual que ocurre en "La fiera..." con las figuras de la salvaje Irífile y su padre (78). También en otra comedia de Calderón, "Eco y Narciso", la gruta adquiere este mismo sentido, Liriope, madre de Narciso y versada en las artes mágicas, comete el error, al igual que Argante, de querer guardar a su hijo de su cruel destino, apartándolo de todo contacto civilizado, manteniéndolo como un salvaje en una gruta de la selva (79).

Al parecer la gruta estaba representada en este teatro de marina, pintada sobre el bastidor del foro, y a juzgar por la acotación de Calderón, tenía puertas: "...que se abrió a su tiempo" (80). Con lo cual podemos deducir, que la boca de la gruta estaría recortada en dicho bastidor, y detrás se le acoplaría un sistema de puertas correderas, que a la hora de su apertura o cierre se deslizarían por unos raíles, practicados para tal efecto sobre el entarimado, bien a mano o mecánicamente, como ya vimos que recomendaba Sabbatini (81).

Una práctica escenográfica en la que vemos diferentes bocas de gruta recortadas sobre un bastidor nos ofrece en su "Perspective Pratique" J. Dubreil (82) (Fig. 14). Asimismo advertimos una oquedad semejante en el bastidor del foro del modelo diseñado por los discípulos de Caudí para la "Gruta de las Parcas" de "La fiera, el rayo y la piedra", Valencia, 1.690 (Fig. 15). Gruta que al igual que la que nos ocupa, estuvo dotada de puertas imitando peñascos y que se abrieron para mostrar su interior, cerrándose en el momento oportuno, como así nos da cuenta las acotaciones escenográficas del manuscrito (83).

En la pintura de las puertas de la gruta de "Hado y divisa...", figuraba muy bien imitada a través del claroscuro, la propia textura del peñasco, de modo que como indica Calderón, estaban "cubiertas sus puertas con la imitación de los propios peñascos..". En su cima, se advertía una "natural rotura", con una concavidad lo suficientemente ancha, para que cupiese por ella las armas de Leonido, a las que arrojará por esta boca, con idea de esconderlas para no ser reconocido (84).

El goce estético de nuestro poeta, se pone de manifiesto al tratar de descifrarnos el prodigio que presentaba el escenario en esta mutación y su relación con lo conocido, de manera que hace que se extasíe a la hora de describirnos toda la topografía y misterio que encerraba la gruta de este teatro de marina:

"...abrió Marfisa la puerta de la gruta, que disfrazaban peñascos; y como los imitó el arte con tanta propiedad, pareció haber rasgado sus senos la montaña..." (85).

Creemos que las puertas de la gruta además, debieron estar recortadas de una manera desigual, es decir, imitando el sinuoso contorno de los peñascos, así en su apertura produciría el efecto de rasgadura de la montaña que menciona Calderón.

Según Calderón, este era el luctuoso aspecto, propio de sus moradores, que presentaba la gruta en su interior, en este cambio:

"Descubriose el interior de lo funesto de la cueva, en cuyo desaliño se fundaba el primor de la mutacion, por atender á la propiedad del sitio que representaba: descubriéronse las armas al mismo lado que correspondia al hueco por donde ántes las arrojaron ..." (86).

Este interior de la gruta nos parece que debió ser solucionado escenográficamente a base de dos bastidores, también recortados siguiendo la forma de su oquedad, al igual que el ya tratado, y representado en ellos las rocas, y demás vestigios que harían de ella una funesta cueva, colocados en perspectiva, detrás de dicho bastidor de boca de gruta y con muy poca separación entre los mismos, la suficiente para que cupiesen en este espacio las armas de Leonido; como último término un telón de fondo, que ocuparía el punto medio de la perspectiva, y del que según nos da cuenta los gastos de la comedia, se trataba de una "cortina de gruta" pintada por J. Fernández de Laredo (87).

Una posición similar de bastidores, también recortados en forma de agujero de gruta, encontramos en un dibujo escenográfico de gruta con aparición de Júpiter, que reproduce la "Encyclopédie Diderot et d'Alembert" y aunque se trata de una publicación de 1.751, mantiene el tratamiento dado al teatro de gruta en el siglo XVII. (88) (Fig. 16).

Hasta aquí todo lo concerniente a decoración de esta segunda mutación de la comedia de "Hado y divisa..."; donde intervenían todos los elementos utilizados en nuestro teatro

cortesano para representar un teatro de marina, además de una de las piezas escenográficas, que junto con la de monte, podemos considerar como clásicas en el teatro calderoniano, nos referimos a la gruta, colocada en esta ocasión en el punto más distante de la escena, en el foro. El horror que producía el interior de la funesta boca, contrastaba con la armonía proporcionada por el ritmo de las olas del fingido mar, ambos elementos aparecieron conjugados de tal manera a la vista del espectador, que formaron un prodigioso conjunto, al que nuestro dramaturgo calificó como "...el engaño mas disculpado que hasta hoy ha padecido la vista" (89).

## LA APARICION EN ESCENA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA. EL PESCANTE.

Una de las intervenciones más impactantes de esta segunda mutación de la comedia de "Hado y divisa...", y que se realizó al final de la jornada, fue sin duda, la tramoya montada para la aparición de la diosa Megera.

A las imploraciones del mago Argante, según nos describe Calderón, apareció en escena "...Megera sentada en una sierpe, y se fué desprendiendo por el aire" (90).

Para llegar a una comprensión de cómo se realizó este artilugio, vamos a revisar, antes, la irrupción en nuestro teatro de la maquinaria teatral denominada "tramoya". (91).

Aunque en el modelo de teatro propuesto por Serlio no había juego para las complicadas y sofisticadas máquinas que vinieron después, sí operaron las tramoyas, entre las que figuraron algunas del tipo que nos ocupa, como así nos da cuenta en su tratado el preceptista boloñés: "... Con el mismo artificio se podía ver a un dios descender desde el cielo y correr algún planeta por el aire. Otras veces se contemplaban transitando por la escena animales exóticos dentro de los cuales había hombres y mancebos saltando y corriendo. Todas las cuales cosas producen tanto contento a los ojos y placer al espíritu que no se podrá imaginar cosa material, hecha por el hombre, tan hermosa" (92). Sin embargo en estas descripciones, Serlio apenas proporcionó indicaciones precisas de cómo se efectuaban dichos trucos.

La palabra "tramoya" tan divulgada en el Siglo XVII, proviene de un vocablo del Norte de España, en donde todavía se utiliza para denominar a la tolva del molino (93).

En sus primeros tiempos consistía en un catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior (seguramente hundido en el tablado) por unas cuerdas, que lo hacían revolverse, y presentar al público, las diferentes caras de la pirámide. Este movimiento, unido a la ocultación producida por la cortina de las apariencias, permitía un escamoteo de los actores, y el cambio de éstos por otros,

sorprendente para aquel público no acostumbrado, todavía, a este tipo de transformaciones escénicas (94).

A finales del siglo XVI, la palabra adquiere su propio significado y servirá para nombrar a la maquinaria teatral utilizada para ejecutar efectos, ya fuesen de levantamiento de actores, descenso, ó aparición y desaparición de los mismos (95).

López Pinciano (1.596), confunde la función de la tramoya, por conocer otro modelo solamente visto en Italia, producto de las avanzadas técnicas de los ingenieros italianos. Se trata del "pescante" o "sacabuche" como también así lo nombrará mas tarde Calderón (96).

El pescante consistía en una grúa primitiva con un pie derecho inmóvil, y con una garrucha a su extremo por la que pasaba una cuerda, que sostenía un asiento; allí se colocaba el actor, y en la medida que se aflojaba o se tiraba de la cuerda, subía o bajaba aquel. La grúa era parecida a una caña de pescar (97), inclinada desde los corredores superiores hacía el tablado, con una cuerda que caía sobre éste. Llevaba además, para no ser vistos por el público en su parte trasera, unos contrapesos que mantenían el brazo de la grúa.

Por esta razón, en los corredores colocados encima de los vestuarios del Corral de la Cruz, según nos da cuenta O. Arróniz, tenían unos escotillones "para bajar los pesos de las apariencias" (98), es decir que las poleas del "pescante" colgaban del techo colocado éste encima del escenario, y los contrapesos para hacer accionar al mismo, atravesaban el primer corredor para ir a depositarse sobre el segundo.

J. Navarro de Zuvillaga, nos da cuenta de la existencia de un dibujo, de 1.713, del plano del tejado que se hizo sobre el tablado del Corral del Príncipe, de Madrid (99). Esta especie de caseta fue habilitada para la maquinaria de las tramoyas, espacio del que colgarían los cables de los contrapesos, que parecen apreciarse en el mencionado dibujo (Fig. 17).

Lo cual nos permite observar que ya en el teatro del corral existían las tramoyas de elevación y descenso, además del "escotillón" y el "bofetón", utilizadas desde finales del siglo XVI, para escenificar vidas de santos mayormente. Estas máquinas aéreas, se fueron complicando durante el siglo XVII, hasta convertirse en una maravilla de invención mecánica en las puestas en escena de las comedias de magia representadas en el Coliseo del Buen Retiro.



Las tramoyas de "vuelos" se convirtieron en unas de las predilectas del público de nuestro teatro cortesano y en ellas desplegaron su ingenio los arquitectos e ingenieros florentinos, Fontana, Lotti y Del Bianco, llegando a pasmar a los espectadores con sus realizaciones donde demostraron una audacia llena de habilidad, que hoy en día nos parece casi inconcebible.

Tanta preferencia mostraron nuestros espectadores por las comedias con aparato, que hicieron escribir a Baccio del Bianco en una carta dirigida al Gran Duque de Toscana, de la que ya dimos cuenta, estas palabras:

"Estos españoles están deseosos de novedades, de aparatos violentos, precipitados, rápidos, y por esta razón yo me he arriesgado con cosas que en Italia no hubieran sido bien acogidas.."  
(100).

Por lo tanto el descenso desde el cielo de un dios o de cualquier otro personaje, que simulase una aparición celestial, cabalgando sobre una nube, fueron tramoyas muy frecuentadas a partir de entonces en el escenario del Coliseo, a pesar del enorme riesgo que a veces corrían los ejecutantes.

En la representación de "Andrómeda y Perseo", escenificada por Baccio del Bianco en 1.653, una muchacha que personificaba a la "Discordia" tuvo que realizar una bajada rápida de cerca de dieciocho brazas (unos trece metros y medio) con peligro de romperse el cuello (101).

En otra escenificación de la fábula de Circe representada en 1.655, en el Salón de Reinos del Buen Retiro, cuenta Baccio del Bianco lo siguiente: "La primera jornada empieza con la disputa entre Amor y la ninfa Canente y en un trecho la coge en sus brazos y vuela con ella al cielo, y esto fue lo ridículo porque el hilo que tiraba se enredó en los cabellos de la muchacha que hacía de Amor y, sintiéndose mal, dió un grito: ¡Dios mío, que me mata!, y como todas estas mozas que representan tienen su galán, en muchos galanes se sintió más de un suspiro y un Jesús, pero pasó en un instante y, oído que no se había hecho daño prorrumpieron en un ¡Vitor, Vitor!". (102).

Los capítulos finales de la segunda parte de la "Pratica..." de Sabbatini, están dedicados a una detenida y minuciosa descripción de los trucos y tramoyas más utilizados en los teatros del siglo XVII, entre los que se encuentran los que estamos tratando.

Para estas operaciones de descenso y ascenso rápido de personas desde el cielo, se utilizaba la máquina llamada

"pescante", ya empleada en el teatro de corral, de una forma rudimentaria, adquiriendo en el teatro cortesano unos engranajes más sofisticados.

Sabbatini, nos describe el mecanismo de esta máquina con gran detalle en el Capítulo 43, del Libro II, de su "Pratica..." (103). El tal pescante, nos dice el tratadista, estaba compuesto por una especie de grúa articulada y giratoria, la cual constaba de un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada deslizador, porque se deslizaba hacia arriba o hacia abajo a lo largo del pie derecho. El deslizador terminaba en un asiento donde cabalgaban los personajes, a cuya parte inferior se sujetaba una o varias nubes de cartón recortado y convenientemente coloreado. Tanto el movimiento giratorio y hacia adelante del pie derecho, como el del deslizador hacía arriba y hacía abajo, se realizaba mediante un complicado juego de ruedas, engranajes, maromas y cables accionados por un cabestrante. Los cables y maromas se sujetaban a poleas y garruchas pendientes del techo del escenario y a sus extremos, se colocaban fuertes contrapesos para evitar giros y movimientos excesivamente violentos.

Revisada la técnica teatral recomendada por Sabbatini para estos efectos de descenso y ascenso de personas, podemos hacernos una idea de cómo debió de ser la tramoya levantada en el escenario del Coliseo para la aparición rápida por el aire, sobre una sierpe de la diosa Megera, así como también se hace creíble la rápida acción desplegada por la misma, tal como nos describe Calderón:

"A este tiempo, bajando la sierpe con Megera, arrebató á Marfisa, y juntas dieron un vuelo..." (104).

Ejemplos con un movimiento de tramoya semejante al que nos ocupa, encontramos en el tercer dibujo de la serie de Baccio del Bianco para "Andrómeda y Perseo", donde se vé gráficamente representada la caída desde el cielo de la "Discordia", fulminada por "Minerva", mediante una raya punteada que atraviesa diagonalmente la escena. En el décimo dibujo de la misma serie, se percibe, con el recurso de una sinuosa raya discontinua, el tortuoso giro que realizó en su descenso Perseo, cabalgando en un caballo alado, para liberar a Andrómeda. (Figs. 18 y 13).

## EL PASEO POR LO ALTO DEL TEATRO DE LA SIERPE CON MEGERA Y MARFISA.

La tramoya que merece nuestra atención, además de realizar los movimientos ejecutados con el pescante, de descenso y ascenso, ya descritos, es decir, la bajada desde lo alto del escenario de la sierpe con **Megera**, rapto de **Marfisa** y vuelo de las tres, ambas, sentadas sobre la sierpe, incluía un veloz paseo por lo aires, que nos describe así **Calderón**:

"cruzando todo el teatro tan rápido, que se juzgó ser relámpago de la tempestad que corría, pues no hubo quien percibiera instante entre el arrebatarse y desaparecerse." (105)

Los paseos por lo alto de la escena de personajes sentados sobre nubes, carros, etc., o como en el caso que nos ocupa, encima de una sierpe, pertenecían a uno de los trucos que despertaba gran expectación en el público de nuestro teatro cortesano. Estos efectos ya fueron utilizados por **Serlio**, pero es **Sabbatini** quien nos suministra la forma de llevarlos a la práctica. El mencionado tratadista manda fabricar una nube, carro u objeto que se pretenda que atravesase la escena, en madera o cartón recortado en la forma elegida. Este debía deslizarse por unos raíles situados a la altura deseada, raíles que debían de apoyarse en las paredes laterales o en andamios de madera contruídos al efecto. Este mismo mecanismo, pero con raíles más consistentes, permitía el deslizamiento de objetos más pesados, como las carrozas celestes ocupadas por una o varias personas. El objeto móvil era accionado por cables que pasando por poleas, eran arrastrados en uno u otro sentido mediante manivelas (106).

Es de suponer, que por las fechas del estreno de nuestra comedia, el escenario del Coliseo del Buen Retiro contara con una maquinaria adecuada y fija para la ejecución de estos paseos aéreos, de personas encima de carros u otros elementos, efectos ya realizados anteriormente, con suma perfección, por **Baccio del Bianco**. Los raíles por los que se deslizarían los diferentes artefactos, creemos que serían consistentes y que se apoyarían en los muros laterales del escenario. Aunque **Shergold**, nos da cuenta de que en 1.662,

en una tramoya aérea instalada en el Coliseo para el paseo por los aires del carro de "Faetón", la madera con que se construyó tal maquinaria "era vieja y seca y que podría arder fácilmente". Lo cual nos confirma, que por esas fechas el escenario del Coliseo no poseía todavía una maquinaria fija para estos efectos aéreos, o que habitualmente se construía o se montaba, de acuerdo con las necesidades de la representación (107).

El mencionado autor, también nos da cuenta de la existencia en el escenario del Coliseo, y detrás del bastidor del foro, de una "galería alta", habilitada para que los actores y actrices tuvieran acceso a las tramoyas aéreas (108).

De estos paseos por lo alto de la escena, tenemos varias representaciones gráficas en los dibujos y acuarelas de las series escenográficas de Baccio del Bianco, de Herrera el Mozo y de Gomar y Bayuca.

## LA SIERPE DE CAUDÍ Y SU RELACION CON OTRAS INVENCIONES.

Suponemos que la "sierpe" sobre la que apareció sentada la diosa, "de las furias del averno", Megera, sería un prodigio de invención, pues según nos dice Calderón:

".... se fué desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración,..." (109).

En la Valencia fallera y pirotécnica, y en las celebraciones del Corpus, con sus "Roques", en los callejeros Milagros de San Vicente, y en los altares florales a la Virgen de los Desamparados. Caudí, alternó su condición artística de inventor, con la de simple artesano (110).

Así como de la actividad escenográfica de Caudí, carecemos de testimonios gráficos, sí existen ciertos grabados y descripciones que nos dan cuenta de sus espectaculares ocurrencias como organizador de fiestas, y en los que podemos advertir ciertos elementos íntimamente relacionados con la "sierpe" que presentó en el final de la primera jornada de "Hado y divisa...".

Nos referimos, a dos carrozas festivas realizadas por Caudí, con motivo de las fiestas de la Inmaculada, celebradas en Valencia en 1.663, de las que se conservan grabados y descripciones publicadas en el libro de Juan Bautista Valda (111).

Valda, califica a Caudí de "diestrísimo artífice a quien se deben los más ingeniosos diseños de estas fiestas" (112).

Una de las mencionadas carrozas, nos presenta a una sirena de cola enroscada en roleo, y que sirve de proa a la propia carroza, y en su parte superior, a una especie de dragón de cola también enroscada, representaciones éstas, que podrían estar en línea directa con la invención tratada (Fig. 19).

Pero la representación que permite hacernos una idea mas precisa de la imaginación derrochada por nuestro escenógrafo para este tipo de manifestaciones, la encontramos en la sierpe que se desliza sobre ruedas, y que sirve de base al carro festivo del gremio de carpinteros, cuyo grabado reproduce el mencionado libro (113).

Caudí nos presenta en este artificio, a una auténtica tarasca del Corpus, y con ella nos anuncia lo que más tarde ejecutará en el teatro con estas figuras monstruosas.

Al parecer, la sierpe que figuraba en dicho carro, escupía fuego, y estaba dotada de artificios de movimiento. También advertimos en ella, al igual que en la que aparecía en "Hado y divisa...", "sus erguidas escamas", que, como dice Calderón, produjeron en el ánimo de los espectadores del Coliseo: "espanto y admiración" (Fig. 20).

En el altar levantado por Caudí con motivo de la canonización de San Luis Beltrán, en Valencia en 1.673, destaca entre los diferentes elementos de este conjunto, una pirámide de la que ya dimos cuenta, levantada sobre los animales de la visión de Ezequiel, sostenía el atributo más usual del Santo, el cáliz envenenado, del que surgía un fabuloso animal, al que denominaba "escorpión", que también aparecía "moviéndose con artificio a todas partes" (114).

Según apunta Shergold, existen documentos donde se demuestra que Caudí trabajó en la construcción de las tarascas madrileñas en varias ocasiones (115). Se conserva un boceto perteneciente a la tarasca del Corpus del año 1.683, diseñada por Caudí y del que daremos cuenta en la próxima aparición de la diosa Megera en la siguiente jornada.

Es evidente que estos serpentones de enorme tamaño, con el cuerpo cubierto de escamas, de horrible vientre, larga cola, patas cortas con garras como garfios, ojos espantados y fauces abiertas, que figuraban en las tarascas del Corpus madrileño (116), tienen mucho que ver con las figuras de monstruos ejecutadas por nuestro escenógrafo en sus puestas en escena. Tal es el caso de la "sierpe" sobre la que apareció sentada Megera. Representaciones que junto con las realizadas en los carros festivos, y altares callejeros, son claros exponentes de cómo realizaba Caudí estos ingeniosos artificios (Fig. 21).

Otro ejemplo más de la actividad de Caudí en el montaje de efectos aéreos, fue una complicada tramoya ejecutada en el altar mayor de la fiesta del Convento y Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios y Venerable Antón Martín de Madrid en 1.690, con motivo de la canonización de San Juan de Dios. Las figuras corpóreas de dicha invención, estaban

también dotadas de movimiento y fueron prodigiosos los efectos lumínicos.

Luz y movimiento fueron los dos elementos que singularizaron a este barroco artista en todas sus realizaciones, y de ello nos da cuenta la descripción de dicho altar que figura en el contrato del encargo de la obra, al que acompañaban las trazas, que al parecer han desaparecido (117).

El movimiento de todo este conjunto, seguramente, estaría regido por un sistema de poleas de semejante mecanismo al estudiado para la mutación que merece nuestra atención, pues se corresponde con el descrito por Calderón acerca de la movilidad por el aire de la sierpe con Megera y del rapto de Marfisa, terminando con su rápido vuelo; efecto ya tratado, pero que nos hace advertir una correspondencia de movimientos ascendentes y descendentes semejantes y de una misma perfección en cuanto a la sincronización de ambas tramoyas (118).

No se conserva documentación gráfica alguna de la actividad escenográfica de Caudí, pero sí sabemos a través de las acotaciones al respecto, de su afición a las tramoyas aéreas, como es el caso, según nos trasmite el propio Calderón, de la intervención de las personificaciones de Venus y Cupido, por los aires, en la puesta en escena, de 1.675, de su comedia "Fieras afemina amor", representada en el Coliseo con escenarios y tramoyas de Caudí.

Ambas personificaciones aparecieron en escena, como en la tramoya que nos ocupa, suspendidas en el aire y subidas sobre un animal, en este caso, encima de dos "blancos cisnes", dotados, también, de artificio de movimiento, pues movían sus alas al volar, sobre las que sustentaban "dos pequeños tronos, revestidos de sobrepuestas bichas y florones de oro, en que venían sentados" (119).

Pero hemos de reconocer, que la "sierpe" ejecutada por Caudí para esta mutación, estaría más cerca, en cuanto a representación plástica se refiere, de esta especie de quimera o grifo, que figuraba en las tarascas madrileñas del Corpus. Máquinas grandes, hechas de madera, papelón y lienzo, materiales que es de suponer, serían los utilizados para construir la que nos ocupa (120).

El artificio de movimiento de estas "medio sierpes y medio damas", como nos las describe Quiñones de Benavente (121), estaba orientado principalmente a alargar y encoger la cabeza de la sierpe. Esta acción era común en todas las tarascas; para realizarlo, quienes las gobernaban, disparaban un resorte con lo que el bicharraco alargaba bruscamente el cuello (122). Lo cual nos hace suponer, que

de un mecanismo semejante, estaría dotada, en la cabeza y en la cola, la "sierpe" que estamos tratando, pues, como nos describe Calderón: "... á veces ocupaba todo el teatro, y á veces se recogia, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada" (123).

El movimiento dispuesto para este artificio estuvo admirablemente sincronizado, de acuerdo con la acción dramática del personaje de Megera, con su dañino canto y con la música de "entre cajas". Cumplió, igualmente, con las aspiraciones plásticas del autor, que no fueron otras, si no las de introducir en dicha escena, como acompañante y asiento de la infernal diosa, a un espantoso monstruo, que resaltara aún más, su maléfica condición.



## EFFECTOS ESPECIALES COMO PARTE INTEGRAL DE UN MUNDO MAGICO LLEVADO AL TEATRO.

Según A. Egido, "la integración plena de los elementos visuales y auditivos en el teatro calderoniano, rompe cualquier intento de simplificación teórica sobre el dominio de uno y otro lenguaje en sus obras" (124).

Podemos considerar a las comedias de aparato representadas en nuestro teatro cortesano, como una síntesis de variados niveles de significación. Por lo tanto, hemos de tener en cuenta, que aunque nosotros, para un mejor análisis, vamos a estudiar aparte ciertos efectos lumínicos y acústicos de esta mutación, no es nuestra intención segmentar en parcelas elementos cuya función era la de integrarse con suma perfección a un conjunto.

Dicho género, el de la comedia de teatro, fué el cultivado en sus últimos años por nuestro autor, cuyo origen venía del "drama per música", especialidad teatral que prestaba igual atención tanto a la plástica escénica como a sus efectos sonoros. Calderón como ningún otro autor, cuidó en extremo estos efectos, integrándolos a la escenografía. Esta doble vertiente sensorial, se unía a la poesía y a la música, haciendo de la representación, por el camino del arte, un armónico conjunto, muy del gusto cortesano, que como dicen Brown y Elliott, fué impulsado desde los tiempos de Felipe IV, amante de la música, el teatro y las artes (125).

La concurrencia que llenaba nuestro Coliseo, estaba dispuesta a ver y a oír todo. Prueba de su buena disposición visual y auditiva, es el documento de 1648, del Consejo de Castilla, donde nos habla de las aspiraciones de nuestros espectadores al ir al teatro:

"Van a ver allí lo adornado del teatro y de las apariencias, y a la variedad de los trajes, lo artificioso de las jornadas, lo conceptuoso de los versos, el bien sentir de las frases, lo articulado de las voces, lo accionado de los representantes y lo entretenido de la gracia, con que divertidos no discurren en las imposiciones." (126).

De los "cuatro prodigios", que según nos dice Calderón embelesaron la atención del público en esta mutación, hemos de decir que, dos de ellos, fueron realizados con la tramoya propia para conseguir efectos marinos, mientras que los otros dos, dependían además del concurso de la luz y del sonido. Nos referimos a "los visos de los reflejos", producidos por el movimiento de las olas del fingido mar, efecto en el que como es natural, debió jugar un importante papel la iluminación dada a tal artificio, y al "rumor" producido por el agua al azotar las peñas, fingido "entre cajas", por un efecto sonoro.

Dadas las características de este especial reflejo, es de suponer que este decorado de marina fuese iluminado con el sistema recomendado por Sabbatini, es decir, con luces colocadas entre bastidores y fijadas sólidamente al tablado, sistema del que ya dimos cuenta (127).

En cuanto al efecto acústico del "rumor" originado por el azotar en las peñas del agua del fingido mar, es de suponer que esta especie de ruido sordo y continuado, se fingiera desde el interior del escenario, fuera de la vista del público.

Según Recoules, estos ruidos de tempestades y del rumor del mar, ya estuvieron presentes en el teatro de Lope y de Tirso, pero fue Calderón quien intensificó el uso de tales evocaciones auditivas, y para ejecutarlos, según el mencionado autor, se servía de barriles llenos de piedras, que eran accionados, con un movimiento oscilatorio y de arriba a abajo, por hombres desde dentro del escenario, y de esta forma se obtenía el efecto deseado (128).

Otro efecto acústico a considerar en esta mutación, fue el ruido ocasionado por las armas de Leonido, al ser arrojadas por Polidoro, pieza por pieza, por la "horrorosa boca", situada en la sima de la gruta, que como describe Calderón, hicieron "...dentro rumor de la profundidad en que paraban" (129). Efecto que anticipaba, lo que se vería más tarde, el funesto interior de la cueva.

Pero donde los efectos especiales alcanzaron su cota más alta en esta mutación, pues así lo requería la acción dramática de la comedia, fue en el final de la jornada, cuando a las órdenes de la infernal **Megera**, que cumplía la petición del mago **Argante**, se organizó en la escena una terrible tempestad, que cómo describe Calderón:

".... se obscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció á susto con el ruido de truenos que se le siguió, imitados tan al natural, que parecia se desplomaba no solo aquella material arquitectura, sino toda la

máquina celeste. Viéronse los desórdenes de todos los elementos, y tocadas las cóleras de los terremotos..." (130).

**Sabbatini**, en su "Pratica...", además de darnos instrucciones acerca de cómo acomodar las luces dentro y fuera del escenario, dedica un capítulo a explicarnos la manera de: "Cómo se puede lograr que toda la escena se oscurezca en un instante", y de su iluminación repentina. Para ello se construirán tantos cilindros de latón cuantas fueran las luces a extinguir, haciéndolos caer sobre éstas mediante unas cuerdas amarradas a poleas pendientes del techo. Para que la escena volviera a iluminarse de repente bastaría con alzar a la vez los cilindros de latón.

El tratadista, previene tener cuidado en cuanto a la disposición de las luces, para que no entorpezcan las maniobras en los cambios de decorado y maquinaria. También, nos dice que, cuando haya que hacer la oscuridad, es conveniente no disponer de muchas luces fuera del escenario y si las hubiere, que estén a cierta distancia del mismo, pues si éstas fuesen abundantes y cercanas al escenario, el efecto sería vano (131).

Creemos que con la manera que propone **Sabbatini**, para dejar sin luz el escenario, podremos explicarnos cómo se ejecutó el premeditado apagón que se produjo en este final de la primera jornada de la comedia de "Hado y divisa...". Apagón, que a nuestro entender, y de la inesperada manera, que como nos describe **Calderón** se hizo, debió de ser general, lo que nos hace suponer que también las luces de la sala del Coliseo estarían dotadas del sistema propuesto por **Sabbatini**, para lograr este tenebrista efecto.

Nos parece probable que antes de iniciarse la tempestad, la máquina celeste se cubriera de nubes, como así se lo pidió, a la maléfica **Megera**, el mago **Argante**: "... Corran las nubes los velos..." (132).

También **Sabbatini**, nos da ciertas normas para que el cielo del teatro se cubra de nubes, de una forma tan repentina, como al parecer se debió de realizar en este final de la primera jornada de "Hado y divisa...".

Para lograr este efecto, **Sabbatini** manda fabricar bastidores de madera ligera y cubrirlos de tela pintada en forma de nube; teniendo en cuenta en su entonación el efecto de lejanía (133). Sobre cada bastidor debían acoplarse unos sujetadores de madera, a modo de tirantes.

Los bastidores de nube surgían al teatro por entre los huecos de las bambalinas de celaje, y para que su aparición fuese más rápida, **Sabbatini** mandaba colocar correderas a lo

largo de dichas bambalinas, en su parte oculta, de forma que no fueran vistas por los espectadores.

En el momento preciso de realizar el efecto, era necesario que los bastidores de nube fuesen accionados por hombres apostados sobre el cielo, quienes los dejaban deslizar por las correderas y los dirigían con un movimiento, a manera de rastrillo, a través de los sujetadores (134).

Para los efectos de tormenta, como la que se fingió en el teatro en este cambio, Sabbatini propone algunos recursos para imitar sus ruidos, por ejemplo para simular el silbar del viento, manda agitar unas pequeñas planchas de madera de nogal, flexibles, sujetas a un bramante, y que un hombre las haga girar a gran velocidad desde dentro del escenario, sugiriendo al oído del público los bramidos de la tempestad (135).

El trueno lo simulaba con el deslizamiento de bolas de piedra o de hierro, de treinta libras de peso, haciéndolas correr, no simplemente sobre el entarimado del escenario como había prescrito Serlio, sino a lo largo de un canal de madera en pendiente escalonada, con peldaños dispuestos a distancias que iban disminuyendo cada vez más entre sí. Con este sistema Sabbatini, reproducía con bastante más fidelidad el retumbar discontinuo del trueno, de como lo había hecho Serlio (136).

Para imitar en la escena las tempestades con aparato eléctrico, Serlio dió ciertas instrucciones, por ejemplo para simular el relámpago aconsejaba colocar a una persona por detrás del decorado en un sitio alto, teniendo una cajita llena de polvo de barniz en cuyo centro había unos agujeros y una candelilla encendida. Agitando la cajita hacia arriba, los polvos saldrían por los agujeros y se incendiarían al contacto con la llama de la candela, de esta manera los polvos encendidos caerían esparcidos por el aire, dando la sensación desde fuera del escenario que se trataba de la luz fugaz de un relámpago. Para fingir el rayo recomendaba también, una manera bastante primitiva e ingenua. Una vez fabricado de cartón y pintado de oro refulgente, se debía colgar de un hilo atado en uno de sus extremos. Al finalizar el trueno se le haría descender por su propio peso a través de un filamento con sólo ir soltando el cabo del hilo a él atado (137).

Sabbatini en su "Pratica...", propone otro sistema para iluminar el cielo con el resplandor del relámpago, y aunque se sirve de elementos tan primitivos como los de Serlio, el procedimiento para llevar a cabo el efecto es mucho más laborioso.

Para simular el relámpago, Sabbatini manda disponer planchas de madera, tantas como resplandores se piensen ejecutar, de una longitud como la del relámpago, estas planchas se serrarán a lo largo, y siguiendo el dibujo, previamente hecho, de la línea ondulada que describe el relámpago. Después se ajustarán estas dos partes serradas a la tela del cielo; una quedará fija y se colocarán sobre ella luces, la otra será móvil, suspendida con cuerdas desde lo alto del escenario; encima y con cierta separación, se colgará otra plancha, un poco mayor, cubierta de oro brillante. En la tela del cielo se cortará con sumo cuidado, una rotura con el dibujo del relámpago.

En el momento de operar, se encenderán primero las luces, y se colocará a un hombre por relámpago, éste habrá de tener en su mano el trozo móvil de la plancha; cuando se quiera simular el relámpago, entonces él dará dos o tres fuertes sacudidas a esta parte móvil, que al separarse de la inmóvil dejará pasar el rayo de luz dorada, a través de la fisura del cielo, al juntarse ambos trozos, el relámpago habrá desaparecido, y así sucesivamente, hasta que se desee dar fin al efecto (138).

Hemos de suponer, que en la mutación que nos ocupa, se fingiera el relámpago del modo que propone Sabbatini, ya que en las fechas del estreno de nuestra comedia, se utilizaba una técnica teatral más avanzada que la de Serlio, y que nuestro Coliseo contaba además, desde hacía años, con un personal especializado para ejecutarla.

La tramoya de la sierpe, al parecer, debió de llevar algún juego de luces, pues en su paseo por la oscuridad, describió una luminosa estela, que cómo nos dice Calderón: "... se juzgó relámpago de la tempestad que corría...". (139). Por lo que es posible que dicha tramoya se iluminara por medio de linternas con lamparillas de aceite, como ya estudiamos anteriormente (140).

La música hizo su presencia en esta mutación, casi siempre marcando pautas al juego escénico. El coro con música desde dentro, hizo eco a la recitación o al propio canto de las personas de la comedia.

Así, las voces de Leonido encontraron su eco en el coro a su llegada a la desconocida isla de Mitilene. Marfisa hizo su primera intervención en la comedia acompañada de "ruido de voces" y de la "armonía de los instrumentos", y su canto también fue coreado desde dentro. Mitilene hizo su primera salida a escena cantando acompañada por Alfreda, damas y pastores (141).

En el final de esta mutación debemos hacer mención al maléfico canto de la diosa Megera, que sentada en la

horrorosa sierpe, entonó acompañada por el coro y, en el furor de la tempestad, con que dió fin esta jornada, no cesaron, según nos cuenta Calderón, "la confusión de las voces que la seguía y la armonía de músicas é instrumentos que no cesaban" (142).

Por lo expuesto, llegamos a la conclusión, de que tanto la luminotecnia con su juego de luces y sombras, como la cuidada gradación musical y demás sorprendentes efectos, consiguieron integrarse a un maravilloso conjunto, proporcionando a la vista y al oído del espectador, la presencia en el escenario de un mundo mágico en consonancia con la comedia representada.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

- 1.- MARZIA, PIERI. "La escena boschereccia nel Rinascimento italiano". Padova. Liviana. Ed. 1.983. Págs. 181 y ss.
- 2.- EGIDO, AURORA. "La fiera, el rayo y la piedra". Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 1.989. Pág. 21.  
  
Véase también lo que decimos acerca de la tipología de los teatros de Serlio, en la Parte Primera, Capítulo I. "Las mutaciones y tramoyas" y Fig. 12.
- 3.- AUBRUN, CHARLES. "Le Théâtre Lyrique Espagnol depuis 1635". Curso emitido por Radio-Sorbonne. Noviembre de 1.964 a Mayo 1.965.  
  
Véase el tratamiento que da este autor a los teatros frecuentados en nuestras funciones palatinas y que nosotros hemos recogido en el capítulo Ibidem Supra.
- 4.- A propósito de estas composiciones, Carl Justi ha aludido a las obras teatrales que se representaban en Madrid casi en el mismo momento en que se pintaban los cuadros, muy poco después de los acontecimientos que inspiraban a unos y otras, tales como el "Sitio y rendición de Breda", de Calderón de la Barca y Velazquez; "La batalla de Nordlingen" de Quevedo y Coello.  
  
JUSTI, C. "Diego Velazquez und sein Jahrhundert". Bonn 1.888. Edición española 1.953.
- 5.- GALLEGU, JULIAN. "Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.987. Págs. 235-242.
- 6.- LUNA, JUAN J. "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio de Lorena. Obras inéditas en España". Revista "Goya". Marzo-Junio 1.981. Centenario de Calderón. Pág. 294. Nota. 18.

Según este autor, es lógico pensar que **Calderón** estaba al tanto de la llegada de obras de arte; lo demuestra el hecho conocido de su pieza inspirada por el retrato de Cristina de Suecia, de Bourdon. Prado núm. 1.503.

- 7.- **BROWN, J y ELLIOT, J.H.** "Un palacio para el Rey". Alianza Forma. Madrid, 1981. Págs. 125 y ss.

En el inventario de 1.701, se reseñan veintitrés paisajes con anacoretas, de aproximadamente 1,60 de alto por 2,40 de ancho, colgados en la "Galería de los Paisajes". La elección del tema estaba directamente relacionada con una de las peculiaridades arquitectónicas del lugar: las ermitas. En efecto, los lienzos introducían puertas adentro la idea de un cristianismo pastoril, simbolizado por las pequeñas capillas diseminadas por los jardines.

Claude encabezó también, la lista de los pintores que ejecutaron los veintidós paisajes pastoriles; éstos, aunque uniformes en su tema, vaqueros pastores, o cabreros en rústicos paisajes, difieren de tamaño y en algunos casos, parecen haber sido pintados por parejas.

- 8.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 9.- **SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited London. Madrid, 1.982. Gastos de la comedia de "Hado y divisa...". Pág. 132.
- 10.- **PALOMINO, A.** "El Museo pictórico y Escala óptica". Aguilar. Madrid, 1947. Págs 1056-1057.
- 11.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 12.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Primera. Capítulo I. "Las mutaciones y tramoyas".
- 13.- Véase Ibidem Supra.
- 14.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 15.- **SHERGOLD y VAREY.** Op. Cit. 1.982. Pág. 132. "A Juan Fernández Laredo y compañía por la pintura .... y 14 bastidores de bosque...".

Acerca de Fernández de Laredo, véase:  
**PALOMINO, A.** Op. Cit. Págs. 1056-57.

**CEAN BERMUDEZ, J.A.** "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores en las Bellas Artes en España".



Real Academia de S. Fernando. Madrid, 1.800. Tomo II. Pag. 92.

Por sus habilidades en las decoraciones del Buen Retiro, **Fernández de Laredo** fue nombrado pintor de cámara de Carlos II el 24 de Enero de 1.687. También pintó monumentos para algunas iglesias de Madrid.

**PEREZ SANCHEZ, A.E.** "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca, 1.989. Págs. 82-83 y Nota 44.

Según nos dice este autor su intervención en obras de carácter efímero está perfectamente documentada en ocasiones de funerales, bodas reales, etc..

Véase también **BUENDIA, J.R.** "Dos pintores madrileños de la época de Carlos II...". Príncipe de Viana, nº 98-99. Pamplona, 1.965. Págs. 25 y ss.

16.- Publicados por **Angel Valbuena Prat**, "La escenografía de una comedia de Calderón" Archivo Español de Arte y Arqueología, XVI 1.930.

17.- Véase en la Parte Primera. Capítulo I. "Los bastidores y las bambalinas" y Parte Segunda. Capítulo IV. "Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de la Fama".

18.- Reproducimos esta acuarela de **Herrera el Mozo** en el Capítulo IV de la presente parte, Fig. 18.

19.- Véase en la Parte Primera. Capítulo I. "El punto de vista real" y la Fig. 4.

**SHERGOLD, N.D.** "A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century". Oxford, 1.967. Pág. 347.

20.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

21.- Véase la Parte Primera. Capítulo I. "Las mutaciones y tramoyas" y "Los bastidores y las bambalinas".

22.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

23.- **CASTILLEJO, DAVID.** "El corral de comedias. Escenarios-Sociedad-Actores". Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. Cat. Teatro Español. Madrid 1.984. Pág. 104.

24.- **ARRONIZ, OTHON.** "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. El teatro cortesano (Período 1622-1680) Pág. 239.

De esta manera violenta a que hace mención este autor, introduce **Calderón** en el escenario con monte al Infante en "El médico de su Honra", arrojándolo de un caballo; en "La Devoción de la Cruz", Eusebio baja despeñado y herido (Jornada III, Escena 11); en "El saber del mal y del bien", Don Alvaro baja despeñado y herido (Jornada I. Escena 2); en "La puente de Mantible", Fierabrás cae desde lo alto (Jornada III. Escena 15); en "Luis Pérez, el Gallego", Luis Pérez cae de la peña al tablado (Jornada III. Escena 15); y en "El gran príncipe de Fez", Don Baltasar de Loyola cae igualmente por estos planos simulando las peñas del monte.

25.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

26.- Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Primera Jornada.

27.- Rosaura: "Hipogrifo violento  
que corriste parejas con el viento,  
¿dónde, rayo sin llama,  
pájaro sin matiz, pez sin escama,  
y bruto sin instinto  
natural, al confuso laberinto  
de esas desnudas peñas  
te desbocas, te arrastras y despeñas?  
Quédate en este monte,  
donde tengan los brutos su Faetonte;  
que yo sin más camino  
que el que me dan las leyes del destino,  
ciega y desesperada  
bajaré a la aspereza enmarañada  
desde monte eminente,  
que arruga al sol el ceño de su frente ..."

**CALDERON DE LA BARCA, P.** "La vida es sueño". Jornada I. Escena I.

28.- **VALBUENA-BRIONES, ANGEL.** "Calderón y la comedia nueva". Austral. Madrid, 1.977. Pág. 94.

29.- Igualmente todo el teatro del Siglo XVII acoge la figura equina con preferencia. **Shakespeare** menciona un caballo caído en "Troilus and Cresida", en un parlamento de Ulises del acto III. **Pierre Corneille**, hace que Diana descienda del cielo en una carroza tirada por caballos blancos en "La Toison d'or" (1661). En la representación de "Androméde", del mismo autor,

hecha en Julio de 1.682, se hizo aparecer un caballo vivo en escena.

VALBUENA-BRIONES, ANGEL. Op. Cit. 1.977. Pág. 98.

"Y para que veamos la actualidad de este aparato tramoyista o teatral, tenemos que recordar aquí, una representación que vimos en la Opera de París sobre la vida de Napoleón, en la que el jinete y caballo atravesaban el escenario; y para que permanecieran ante el público más tiempo del real, el suelo era movedizo e iba en dirección contraria a la del caballo y caballero".

VALBUENA-BRIONES, A. Calderón. Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.956. Tomo I. Nota preliminar a "Hado y divisa...". Pág. 2.095.

30.- VALBUENA-BRIONES, ANGEL. Op. Cit. 1.977. Pág. 101.

31.- "Pyrois", "Eons", "Aethon", y "Phlegon". Nombres de los caballos que menciona Ovidio en el Libro II.

32.- VALBUENA-BRIONES, ANGEL. Op. Cit. 1.977. Pág. 103.

33.- ALCIATO. "Emblemas". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.985. Págs. 91-93.

34.- Se pintó en la decoración del Alcázar, según nos da cuenta Palomino. Francisco Pacheco también lo utilizó en la llamada hoy "Casa de Pilatos" de Sevilla (1.604). Pellegrino Tibaldi, que estuvo en España para decorar el Escorial, lo trató en uno de sus frescos del Palazzo Poggi. En la pintura se ve a Faetón, cayendo sobre las nubes al impacto del rayo de Júpiter. Uno de los caballos se ha encabritado en una postura muy dinámica.

PALOMINO, A. Op. Cit. 1.947. Pág. 922.

Véase también, lo que dice R. LOPEZ TORRIJOS, acerca del tema de la caída de Faetón en: "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid 1.985.

35.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. B.A.E. Pág. 359.

36.- CARDUCHO, VICENCIO. "Diálogos de la Pintura". Madrid 1.633. VIII. Fol. 153.

37.- Véase lo que decimos acerca de las innovaciones escénicas efectuadas por Lotti en nuestro teatro cortesano en la Parte Primera. Capítulo I y Capítulo III. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro

teatro de corte" y "La cortina en el teatro cortesano español", respectivamente.

- 38.- LOPE DE VEGA. "La selva sin amor". Obras de Lope de Vega. Pág. 187.
- 39.- RICCI, CORRADO. "La scenografía italiana". Fratelli Treves. Editori Milano, 1.930. Pág. 16.
- 40.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico español. Almagro, 1.982. Pág. 112.
- 41.- MAESTRE, RAFAEL. "Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca". Universidad de Murcia 1.989. Pág. 129.
- 42.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Primera. Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".
- 43.- RICCI, C. Op. Cit. 1.930. Págs. 17-18.
- 44.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. Op. Cit. (B.A.E.). Pág. 361. y consúltese la acotación de Calderón de esta mutación en el Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 45.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Primera. Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte" y Notas 101 y 102.
- 46.- SABBATINI, NICOLA. "Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre par Nicola Sabbattini de Pesaro". Traducción de Maria y Renee Canavaggia y M. Louis Jouvet. Ides et Calendes. Neuchatel 1.942. (Cap. 29. "Tercera forma de representar el mar". Págs. 113-115. Libro II.).
- 47.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 48.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982). Documento 40. Pág. 97.

Según el "Diccionario de Autoridades...", "belillo" o "velillo", se denominaba a un tela muy sutil, delgada y rala tejida con algunas flores de hilo de plata, lo había blanco y de colores.

En cuanto a "colonia", se llamaba a cierto género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho, que solían ser lisas o labradas, de uno o varios colores. Su nombre procedía de la ciudad de Colonia, de donde vinieron las primeras cintas.

**AUTORIDADES.** "DICCIONARIO DE...". Real Academia Española (Felipe V, 1.732). Ed. facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid.

- 49.- LUNA, JUAN J.. "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio de Lorena. Obras inéditas en España". Revista "Goya". Marzo-Junio 1.981. Centenario de Calderón. Pág. 291.

Este cuadro perteneció a la serie de lienzos encargados al pintor para Felipe IV, destinados a decorar los salones del palacio del Buen Retiro.

- 50.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 51.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro II. Cap. 24. Págs. 107-108.
- 52.- SABBATINI, N. Ibidem Supra. Libro II. Cap. 30. Págs. 115-116.
- 53.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 54.- Publicado en la Encyclopédie Diderot d'Alembert. Pl. XIX. 2ª Section. Fig. 3. Franco Maria Ricci. Editori Parma, 1.981.  
"Con la puesta en práctica de las teorías de Sabbatini, D'Alembert y Diderot van a ilustrar los tablados de su Enciclopedia". (Louis Jouvett. Introducción a la "Pratique". Sabbatini. Op. Cit. 1.942.)
- 55.- MELLO, B. "Trattato di scenotecnica". Roma, 1.984.  
(Se trata de una reconstrucción sobre los diseños de Mello, realizada por Benjamín Buendía, que reproduce el libro de Rafael Maestre. Op. Cit. 1.989. Pág. 211).
- 56.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 57.- SABBATINI, N. Op Cit. Libro II. Cap. 35. Págs. 127-128.
- 58.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Documento 43. Pág. 110.
- Véase lo que decimos de "belillo" en la Nota 48 Supra.
- 59.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 60.- SABBATINI. Op. Cit. Libro II. Cap. 31. Págs. 117-118.
- 61.- Ibídem, Libro II. Cap. 32. Págs. 120-123.
- 62.- Ibídem, Libro II. Cap. 31. Págs. 117-119.

63.- Apéndice 2. Pág. 477.

64.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. Op. Cit. B.A.E. Pág. 361.

(Leonido: "¡Felice, oh tierra, el que cobró tu orilla  
Después de la tormenta!").

Véase también Apéndice 2. "Acotaciones  
escenográficas...".

65.- SHERGOLD, N.D. "A history of the Spanish Stage from  
medieval times until the end seventeenth century".  
Oxford, 1.967.

Capítulo: "El teatro de la corte de Felipe IV".

(Según apunta Shergold, Calderón dice: "Pasan  
baxelillos"; Vera Tasis dice: "atraviesan algunos  
baxelillos por la marina" (1664); mientras que en el  
texto de 1.690 dice: "Pasan barcos").

66.- "Le Noze degli Dei". Fábula de Carlo Coppola,  
escenografía de Alfonso Parigi. Florencia 1.637.  
(Impreso en Florencia por Amadore Massi, y Lorenzo  
Landi en 1.637. Biblioteca Nacional. Madrid).  
En él se dan cita todos los teatros habituales, gruta,  
arquitectura, bosque, jardín, marina, Infierno y  
Gloria.

Según Cotarelo y Mori, Calderón tenía idea de que en la  
corte florentina se venían representando esta clase de  
dramas en el que se alternaban lo cantado y lo hablado.  
Pues en su loa de "El laurel de Apolo", dice que estos  
dramas proceden de Italia.

CORATELO Y MORI, E. "Ensayo histórico sobre la  
zarzuela". Madrid, 1.934.

67.- EGIDO, AURORA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 1.989. Págs. 37-  
48.

Según esta autora, "La fiera..." ofrece, por un lado,  
las figuras de Irífle y su padre como salvajes y, por  
otro, la cercanía topográfica de la cueva de las Parcas  
y de la fragua de Vulcano.

68.- EGIDO, A. Ibídem. Págs. 37-48.

Según A. Egido, la cueva se utilizó en ambos teatros,  
tanto como ámbito infernal, como en el caso de  
"Andrómeda y Perseo", con los diseños de Baccio del  
Bianco, o como prisión en lo oculto del monte, como  
vemos en "Eco y Narciso". No faltan en estos montajes  
de gruta, los resortes neoplatónicos, ni las imágenes  
oníricas, entre otros símbolos ocultos.

69.- VAREY, J.E. "Cavemen in Calderón (and some cavewomen)"  
268

Approaches to the Theatre of Calderón, Págs. 231-247. También en los corrales se utilizó, al igual que el monte, la cueva. Véase: Allen, John. "The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El corral del Príncipe. (1.583-1.744) Gainesville, University Press of Florida 1.983.

- 70.- **ARRONIZ, OTHON.** Op. Cit. Págs. 185-186.
- 71.- En "Los amores de Albanio e Ismenia" (1590-1595), huye Vireno y sale la Esfinge, con rostro de mujer y cuerpo de león y vuelve a meterse por la boca de esa supuesta concavidad. (Arróniz. Op. Cit. Pág. 186).  
En "El Purgatorio de San Patricio" (Calderón 1635), Egerio se acerca "a la parte remota del monte". (Hemos de observar que Calderón ya cuenta con el foro de los nuevos teatros cortesanos), en donde está "la boca de una horrible cueva", y al entrar, "se hunde con mucho ruido y suben llamas, oyendose muchas voces" (Jornada II. esc. 17).  
En "El Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario" (Calderón 1.637), hay un monte con una gruta. Suena ruido de caza y "sale por arriba huyendo una fiera que en llegado abajo se convierte en hombre" (Arróniz, O. Op. Cit. Pág. 241).
- 72.- En "El Negro del mejor Amo" (1599-1603), el santo Antiobo vive en ella. (Arróniz, O. Op. Cit. Pág. 186).  
  
En "El Mágico prodigioso" (1637) se abre el peñasco y aparece Justina durmiendo (Jornada II. Esc. 19). La Jornada tercera de la misma obra se inicia con escenario de bosque y en el fondo una gruta.  
  
En "La exaltación de la Cruz" (1644) aparece otra vez el monte con una cueva por donde sale Anastasio vestido de pieles (Jornada I).
- 73.- En donde, Calderón, para esta puesta en escena, exige un monte alto con "una gruta que le cala de arriba a abajo". Aurelia arroja a Astrea por la abertura superior. (Arróniz, O. Op. cit. Pág. 241).
- 74.- **GALLEGO, JULIAN.** "Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid, 1.984. Págs. 240-245.
- 75.- **GALLEGO, JULIAN.** Ibídem. Supra.
- 76.- **GALLEGO, JULIAN.** Ibídem. Supra.
- 77.- **EGIDO, A.** Op. Cit. Págs. 40 y ss.

78.- **EGIDO, A.** Op. Cit. 1.989. Pág. 37.

"La fiera...", según esta autora, ofrece por un lado, las figuras de Irífle y su padre como salvajes, ligados por su condición agreste a la gruta y, por otro, la cercanía topográfica de la cueva de las Parcas y de la fragua de Vulcano.

79.- **VALBUENA BRIONES, A.** Notas preliminares a "Eco y Narciso". Obras Completas. Ed. Aguilar, 1.987. Pág. 1.904.

80.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

81.- Véase en la Parte Primera el Capítulo I. "Las mutaciones y tramoyas".

82.- **DUBREIL, JEAN.** "La Perspective Practique". III Parte. Pág. 98. París 1.642.

(Nosotros hemos utilizado una edición de 1.649, en la que no figura el nombre del autor y que encontramos en la Biblioteca Nacional de Madrid).

83.- V. 222: "Múdase el teatro en perspectiva de bosque, muy lóbrego; y por foro o últimos bastidores, unos peñascos, donde se abrió después la gruta de las Parcas."

V. 316: "Abriose la gruta, y viéronse dentro con sola la poca luz que bastasse distinguirlas, las tres Parcas..."

V. 367: "Ciérrase, de golpe, la puerta (de la gruta)".

**VALBUENA PRAT, A.** "La escenografía de una comedia de Calderón". "La fiera, el rayo y la piedra". Descripción y dibujos. Archivo español de arte y arqueología. XVI-1. Pág. 10.

84.- Véase Apendice 2. "Acotaciones escenográficas..." y Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa..." Primera Jornada.

85.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

86.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

87.- **SHERGOLD, N.D.** y **VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Documento 43. Pintores. Pág. 132.

De Fernández de Laredo recuérdese lo que hemos dicho en este Capítulo y en la Nota 15 supra.

88.- Publicado en la Encyclopédie Diderot et d'Alembert, Op. Cit. Pl. XII. 2e Section. Fig. 2.



- 89.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 90.- Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa..."  
Primera Jornada. y Apéndice 2 "Acotaciones  
escenográficas...".
- 91.- "Tramoya", dice el "Diccionario de Autoridades..." es  
la "máquina que usan en las farsas para la  
representación propia de algún lance en las comedias,  
fogurándole en el lugar, sitio u circunstancia en que  
sucedió, con alguna apariencia del papel que representa  
el que viene en ella. Execútase por lo regular adornada  
de luces y otras cosas, para la mayor esspresión, y se  
gobierna con cuerdas o tornos".
- 92.- **SERLIO; SEBASTIANO.** "Regole generali di architettura,  
Venetia, appresso Francesco Rampezetto. 1.562".  
Citado por Rodríguez G. de Ceballos, A. "Escenografía y  
tramoya en el teatro español del Siglo XVII". "La  
escenografía del Teatro Barroco". Estudios Coordinados  
por A. Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de  
Salamanca, 1.989. Pág. 57.
- (Según Arróniz, Othón, Op. Cit. Nota 26. Pág. 117,  
Serlio utilizó poco estos recursos, en su obra se  
refiere solamente a figuras de papel colocadas sobre  
esqueletos de madera que pudiesen ser movidos desde  
arriba por una persona escondida detrás de un arco  
construido a propósito).
- 93.- Véase Corominas: "Diccionario Etimológico".  
Que la tramoya haya tenido la forma de la tolva, parece  
confirmarlo los versos de "La Circe", en los que Lope  
de Vega endereza un certero golpe al efectismo teatral:

"Cuesta un lugar no menos que un escudo  
para ver una nube de agua y lana  
dentro vinagre y por fuera embudo".  
(N.B.A.E. Tomo 38. Pág 407).

Citado por O. ARRONIZ. Op. Cit. Pág. 167-168.

- 94.- La más antigua mención que hallamos del uso de esta  
máquina, es en "La Casa de los Zelos" de Cervantes.  
Dice el autor en la jornada segunda:

"Parece Angélica y va tras ella Roldán,  
pónese (Angélica) en la tramoya y  
desaparece, y a la "vuelta" parece la  
Mala Fama vestida como diré ...".

- 95.- Sin las avanzadas técnicas de los ingenieros italianos para la construcción de estos artificios, las primeras tramoyas hicieron correr a los escenógrafos y actores grandes riesgos y peligros, Suárez de Figueroa, haciéndose eco de estos decía:

"... aplicad toda vigilancia en la seguridad de las tramoyas. Hanse visto desgracias en algunas, que alborotaron con risa al concurso, o quebrándose o cayendo las figuras, o parandose y asiendose cuando debían correr con mas velocidad ...".

"El pasajero". Alivio III. Pág. 77.

- 96.- LOPEZ PINCIANO, ALONSO. "Philosophia Antigua Poetica". Madrid, 1.596. Pág. 523.

".... machina necessaria, la qual debe ser segun la calidad del Poema, si pastoral, aya selvas, si ciudadano casas y asi segun las demas diferencias tenga el ornato diverso, y en las machinas deve tener mucho primor, porque hay unas que convienen para un milagro, y otras para otro diferente, y tienen sus diligencias segun las personas..."

Luego agrega:

".... que el Angel ha de parecer que vuela, y el Santo que anda por el los pies juntos, el uno y el otro que descienden de alto, y el demonio que sube de abaxo".

Citado por O. Arróniz. Op. Cit. Págs. 168-169.

- 97.- El "Diccionario de Autoridades..." describe la palabra "pescante" de la siguiente manera: "En los theatros de Comedias es una tramoya que se forma enexando en un madero grueso, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado el qual tiene su juego hacia lo alto con una cuerda que passa con una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se enexa otro madero en cuyo pie se pone y afirma un asiento en el que va la figura: la cual sale baxando o se retira subiendo a proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. Y porque su movimiento es parecido al que se haxe con la caña de pescar para arrojar el anzuelo le dieron el nombre de pescante". Madrid, 1.737. Tomo V. Pág 242.

- 98.- **ARRONIZ, OTHON.** Op. Cit. Pág 72 "El Corral de la Cruz".
- 99.- **NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.** Op. Cit. Pág. 89.
- 100.- **BACCI, MINA.** "Lettere inedite di Baccio del Bianco". "Paragone". Revista di arte figurativa e letteratura diretta da Roberto Loughi. Nuova Serie. Arte. Anno XIV. nº 157. bimestrales-gennaio, 1.963. Apuntti; Carta 5 Febrero, 1.655. A.S.F. Mediceo f. 54-56, c. 259.
- 101.- **Ibidem Supra.** Carta 19 de Julio de 1.653. A.S.F. Mediceo f. 5407, c. 209.
- 102.- **Ibidem Supra.** Carta 3 de Marzo de 1.656. A.S.F. Mediceo f. 5409, c. 216.
- 103.- **SABBATINI, N.** Op. Cit. Capítulo 43. Libro II. Págs. 139-142.
- 104.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 105.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 106.- **SABBATINI, N.** Op. Cit. Libro II. Capítulo 47. Págs. 154-156.
- 107.- **SHERGOLD, N.D.** Op. Cit. (1.967). "Court Theatre Philip IV, 1.640-1.665. Págs. 325-327.
- 108.- **Ibidem Supra.**
- 109.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 110.- **PEREZ SANCHEZ. ALFONSO E.** "José Caudí, Arquitecto y Decorador". Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid 1.981. Pág. 1.652.  
  
Véase lo que decimos acerca de las fiestas valencianas de Santo Tomás de Villanueva en la Parte Primera. Capítulo III. "La cortina que cubría el teatro" en esta representación". "El "corazón ardiente" de la cortina de Hado y divisa...".
- 111.- **VALDA, BAUTISTA J.** "Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Por el supremo decreto del S. Pontífice Alexandro VII". Valencia, 1.663.
- 112.- **Ibidem Supra.**
- 113.- **VALDA, BAUTISTA J.** Op. Cit.

En este libro se enumeran cuidadosamente los altares callejeros y las carrozas festivas con que Caudí atendió a la fiesta. Algunas ilustraciones del libro las grabó él mismo, así la portada, por dibujo de Andrés Marzo, una de las láminas, por dibujo de Mariano Gimeno y otras por propio diseño.

Se conservan los dibujos preparatorios de Andrés Marzo para esta portada, uno en el Museo del Prado (Pérez Sánchez A.E. "Museo del Prado. Catálogo de Dibujos I". Pág. 104. Núm. F.D. 1549) y otro en el de Valencia (Espinosa A. "Museo de Valencia. Catálogo de dibujos I. Siglos XVI-XVII". Madrid, 1.979. Pág. 90. núm. 107).

- 114.- Se emplearon además en la decoración de este altar los motivos alegóricos de los cuatro elementos representados en los emblemas (Delfín, León, Aguila, Salamandra) y en cuadros verdaderos "cuadros vivos" que representaban, con figuras "uniformemente vestidas" cuatro diferentes milagros del santo que se relacionaban, de modo un tanto artificioso en algún caso, con los elementos, mostrando así la universalidad de su grandeza.

PEREZ SANCHEZ, A.E. Op. Cit. "Goya". 1.981. Pág. 271.

Véase lo que decimos de esta "pirámide" en el Capítulo I de la Presente Parte. "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Fig. 10.

- 115.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. 1967.  
Según este autor, en los libros de acuerdos para la representación de autos del Ayuntamiento de Madrid y en los de información de los mismos del Archivo de Protocolos, existen documentos de los años 1688 al 1693, donde se menciona a Caudí como diseñador de tarascas. Hay una referencia anterior de 1682, donde dice que Leonardo Alegre tenía que hacer una tarasca de acuerdo con el diseño de Caudí.

- 116.- BERNALDEZ MONTALVO, JOSE MA. Op. Cit. Pág. 15.

- 117.- PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E. Op. Cit. (Goya-1981) Pág. 271.

- 118.- PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E. Op. Cit. (Actas 1981).  
Entre los diferentes cambios que ejecutaba la tramoya instalada en el altar mayor de la iglesia del Convento y Hospital de Ntra. Sra. del Amor de dios y Venerable Antón Martín, figuraba uno con acompañamiento de música, en el que en medio de un gran resplandor, se podía ver "subir a San Juan de Dios sobre un trono de ángeles" y al mismo tiempo bajar por otro lado, a la

Virgen con el Niño Jesús en sus brazos, y llegando a un punto de correspondencia de ambas figuras, se producía el sorprendente efecto del paso del Niño de los brazos de su Madre a los del Santo hospitalario, con la eucaristía visible a través de su pecho, volviéndose a colocar de nuevo toda la máquina en su primitivo estado.

(Véase el apéndice documental, Pág. 1666, donde este autor transcribe los documentos pertenecientes al contrato de esta obra efímera: "Escriptura de obligazion y contrato que otorgaron el Reverendísimo Padre Fray Francisco de San Antonio, Joseph Caudí y Julián de Arriola. En 2 de diziembre de 1690".

- 119.- "Fieras afemina amor", fue representada con motivo del cumpleaños de la Reina. Sabemos que en tal ocasión, por la descripción que nos ha trasmitido Calderón, se utilizaron como escenarios un bosque, la fachada y el interior de un palacio, Venus y Cupido volando por los aires, una gruta y un hermoso jardín, es decir tres de los escenarios que aparecen en "Hado y divisa...", también con apariciones sobre tramoyas.

También, al igual que en "Hado y divisa...", Dionisio Mantuano pintó el telón de boca, José Caudí diseñó los decorados y la tramoya.

CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. B.A.E. Tomo II.

- 120.- BERNALDEZ MONTALVO, JOSE MA. Op. Cit. (1983). Pág. 24.

- 121.- QUIÑONES DE BENAVENTE. "El guarda-infante".

(Citado por Bernáldez Montalvo. Op. Cit. 1983).

- 122.- BERNALDEZ MONTALVO, JOSE MA. Op. Cit. (1983) Pág. 15.

(Véase la tarasca que nos presenta este autor construída para el Corpus de 1670. Págs. 46-47).

- 123.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

- 124.- EGIDO, A. Op. Cit. Pág. 36.

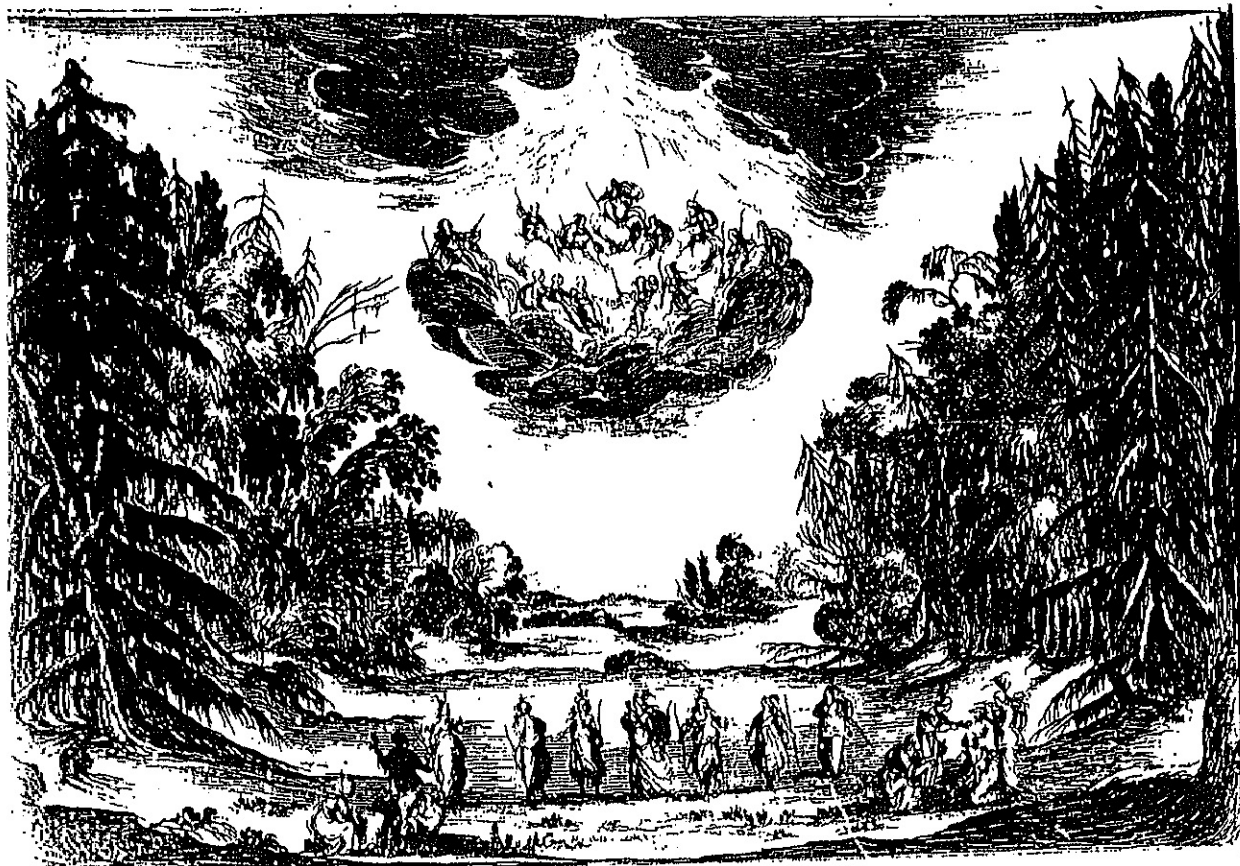
(Véase lo que dice también al respecto J. Varey, "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón". Págs. 271-286).

- 125.- BROWN, J y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. (1981) Pág. 42 y ss.

- 126.- Documento de 1648 en el "Dictamen contra la suspensión de las comedias". Ver Cotarelo y Mori, E. "Bibliografía

de las controversias sobre la licitud del teatro en España". Madrid, 1.904. Pág. 167.

- 127.- Véase en la Parte Primera. Capítulo I. "Las luces del escenario".
- 128.- RECOULES, HENRI. "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro". B.R.A.E., LV 1975. Págs. 109-145.
- 129.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."
- 130.- Ibidem. Supra.
- 131.- SABBATTINI, N. Op. Cit. Capítulo 12. Libro II. Págs. 87-88.
- 132.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 367.
- 133.- Al igual que en las bambalinas de celaje, al pintar los bastidores de nube, había que tener en cuenta el efecto de lejanía, para ello era conveniente pintar de colores más vivos las más cercanas al proscenio e ir suavizando el tono a medida que éstas se acercaban al foro. Véase lo que decimos a propósito de la pintura de escenarios en la Parte Primera. Capítulo I. "Los bastidores y las bambalinas".
- 134.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro II. Capítulos 38 y 39. Libro II. Págs. 131-134.
- 135.- Ibidem Supra. Capítulo 51. Pág. 162.
- 136.- Ibidem Supra. Capítulo 53. Págs. 164-165.
- 137.- SERLIO. Op. Cit. (1562).
- 138.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro II. Capítulo 52. Págs 162-164.
- 139.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."
- 140.- Véase en la Parte Primera. Capítulo I. "Las luces del escenario".
- 141.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Págs. 362-363.
- 142.- Ibidem Supra. Pág. 367 y Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."



SECONDA SCENA SELVA DI DIANA.

FIG. 1: ALFONSO PARIGI. "Selva de Diana". Segunda escena de "Le Nozze degli Dei". C. Coppola (Florenzia, 1.637). Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: C. DE LORENA. "paisaje con Santa María Magdalena". Madrid. Museo del Prado.

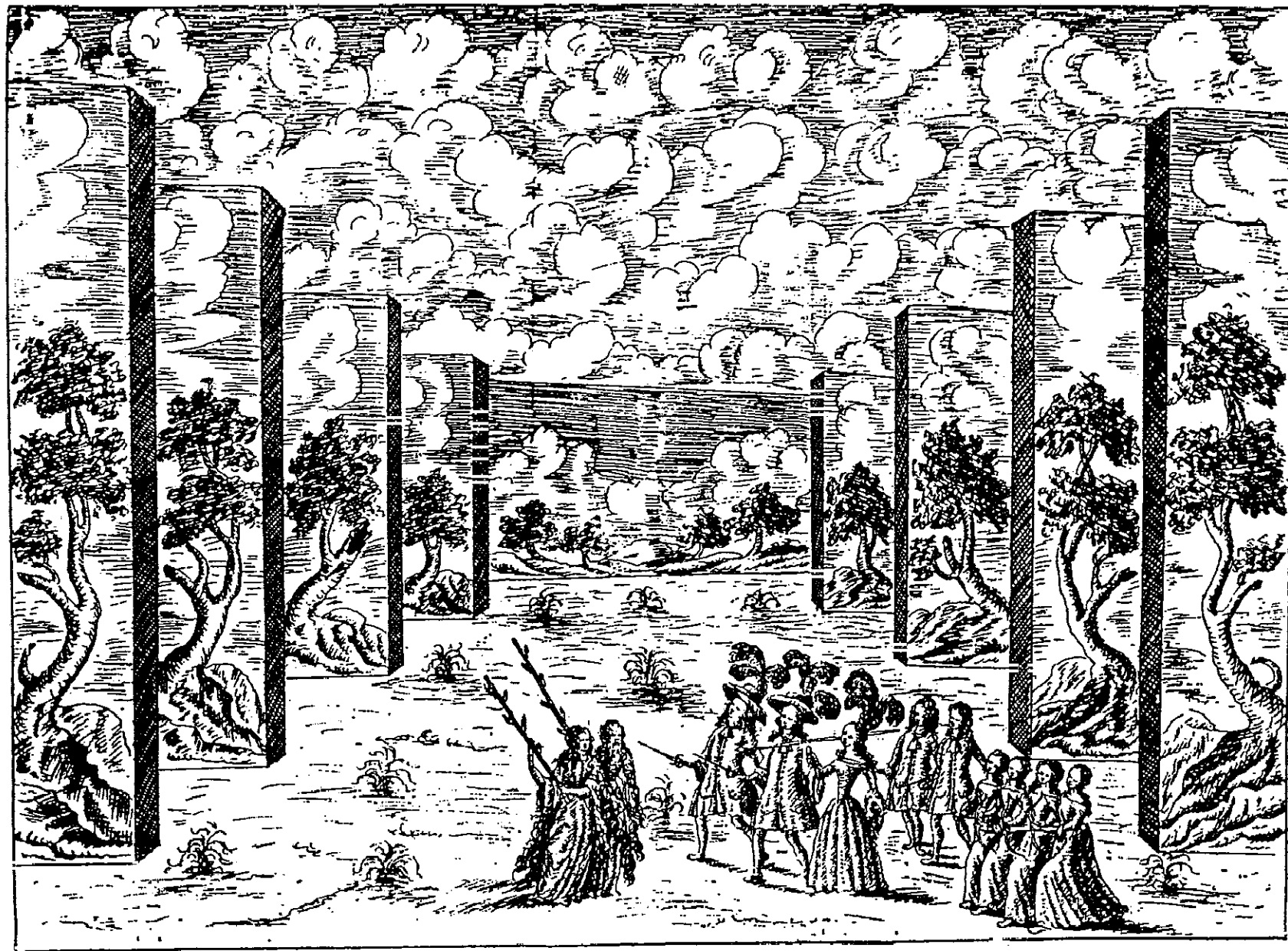


FIG. 3: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
Valencia, 1.690. Jornada primera "perspectiva de  
bosque".





FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653).  
Jornada segunda. Teatro de bosque. Cambridge,  
Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.

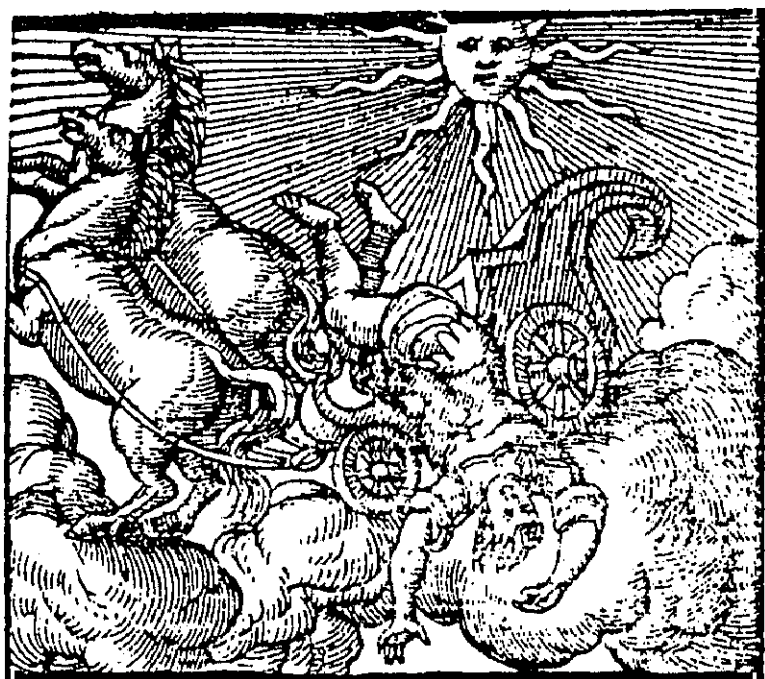


FIG. 5:  
ALCIATO. "Emblemata..."  
Imagen gráfica del  
"Emblema LVI".

Lyon, 1.549.  
( Madrid. Biblioteca  
Nacional ).



FIG. 6: B. BOUNTALENTI. (1.536-1.608).  
"La Reggia di Nettuno".  
Londres. Colección del Duque de Deoushire.

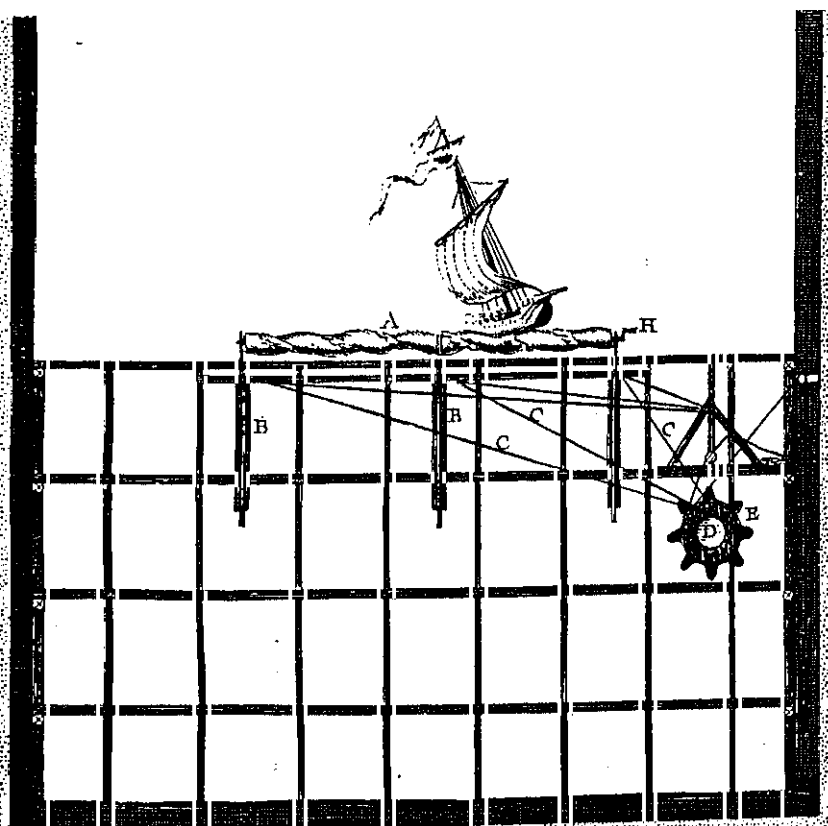
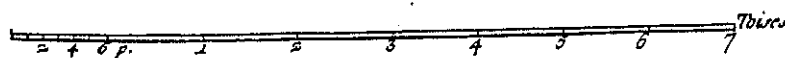


FIG. 7:  
Máquina para fingir el  
movimiento de las olas  
en el teatro y efecto  
de barco navegando.

(Enciclopedia Diderot  
et D'Alembert. Section  
1, Pl. XXIII).





NAVE DI AMERIGO VESPUCCI INTERMEDIO QVARTO

*Con oggi nel teatro del S. S.  
Principe di Toscana in 1608  
Giulio Parigi!*

FIG. 8: GIULIO PARIGI. "La Nave di Amerigo Vespucci".  
Intermedio IV de "Il Giudizio di Paride".  
Firenze, 1.608.

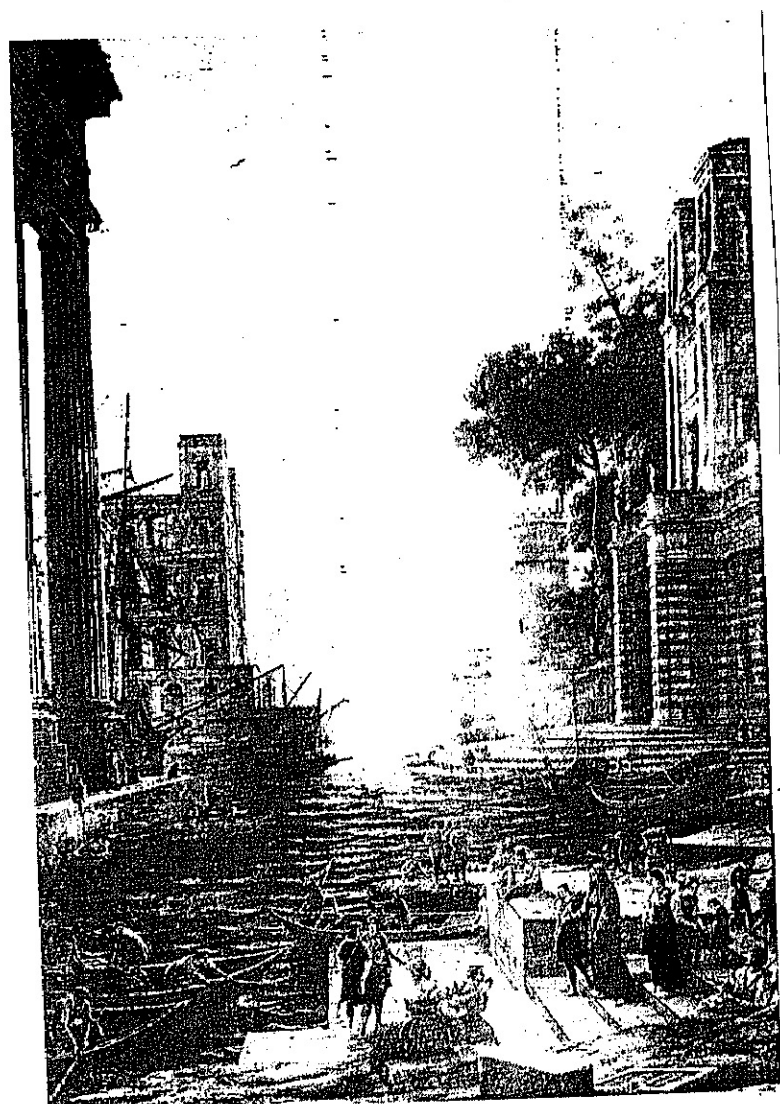


FIG. 9:  
C. DE LORENA.  
"Embarco en Ostia de  
Santa Paula Romana".

Madrid, M. del Prado.



FIG. 10: JUAN B. MAINO. "Recuperación de Bahía del Brasil". Madrid. Museo del Prado.

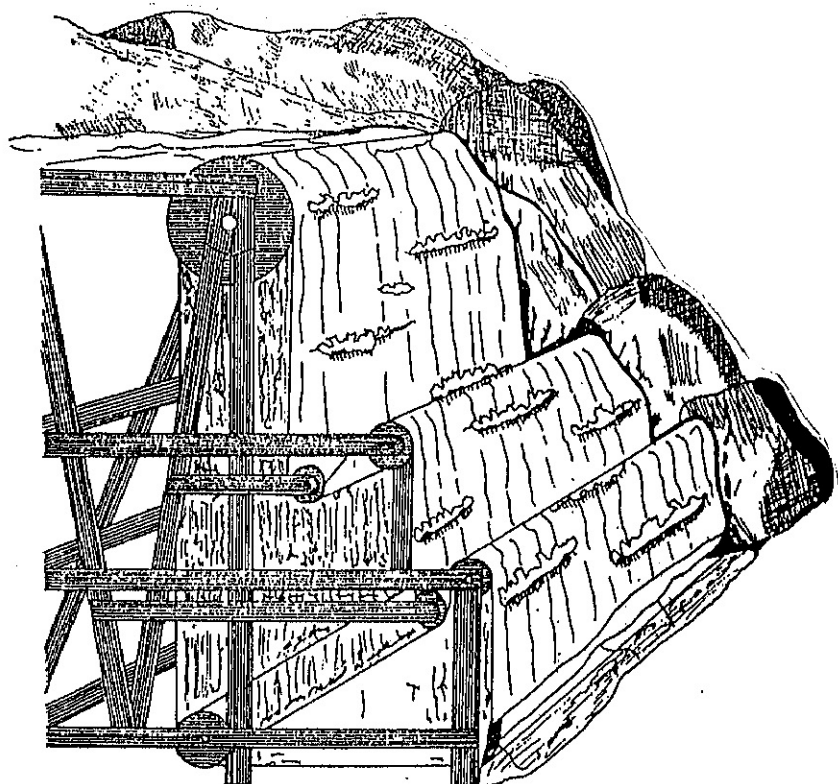


FIG. 11:  
Reconstrucción del  
mecanismo para el  
efecto de manantial  
o arroyo continuo.

(B. Buendia sobre  
diseños de Mello).

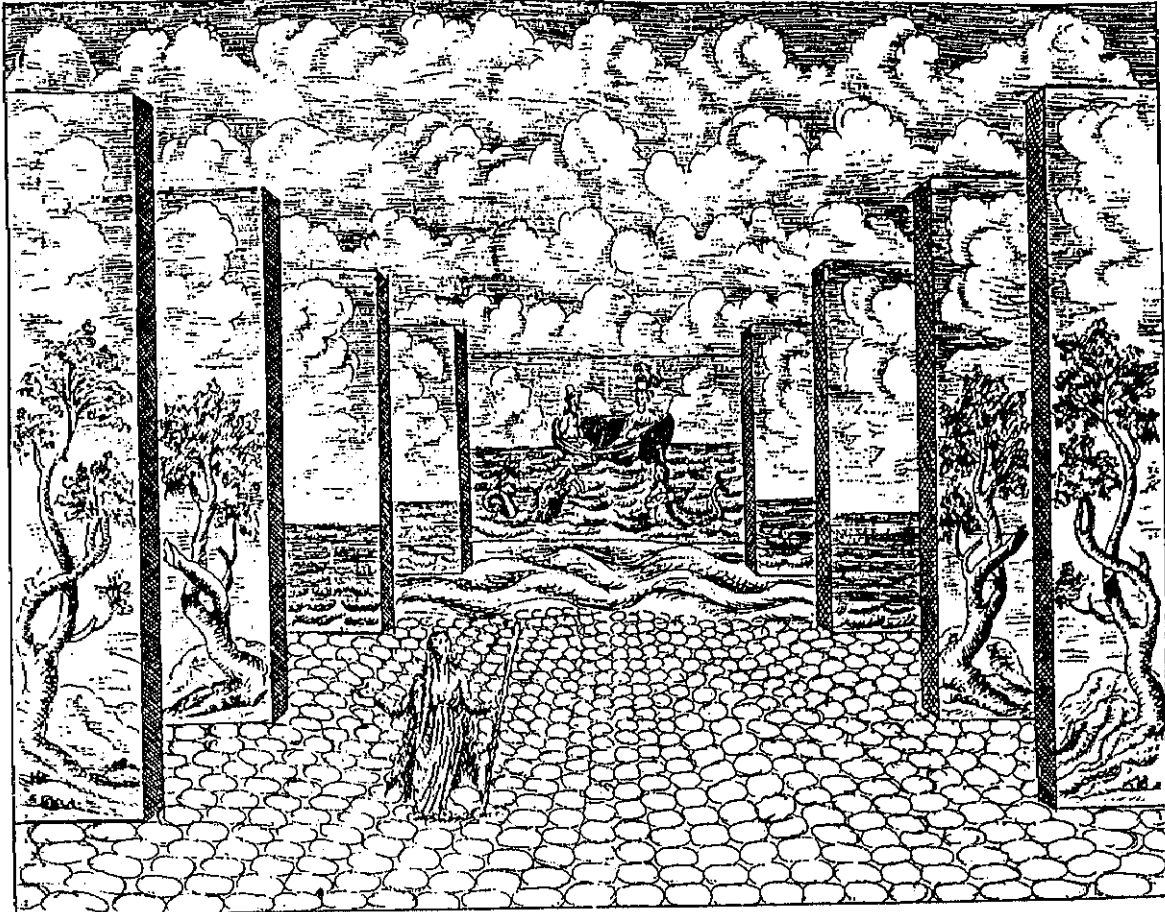


FIG. 12: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
Valencia, 1.690. Primera jornada. "Perspectiva de  
mar". Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 13: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653).  
Teatro de marina. Cambridge, Mass, Universidad de  
Harvard, Houghton Library.



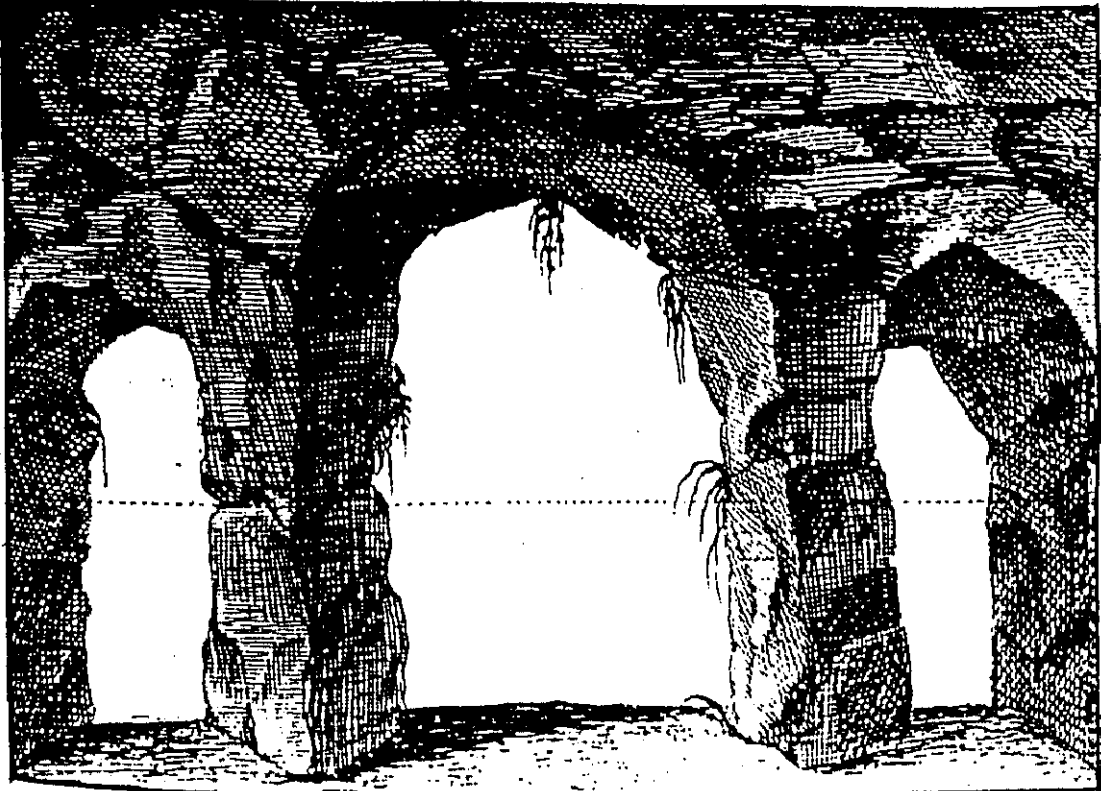


FIG. 14: JEAN DUBLEIL. "Pratique VI".  
"Perspective Pratique". "III Partie". París,  
1.649. Madrid. Biblioteca Nacional.

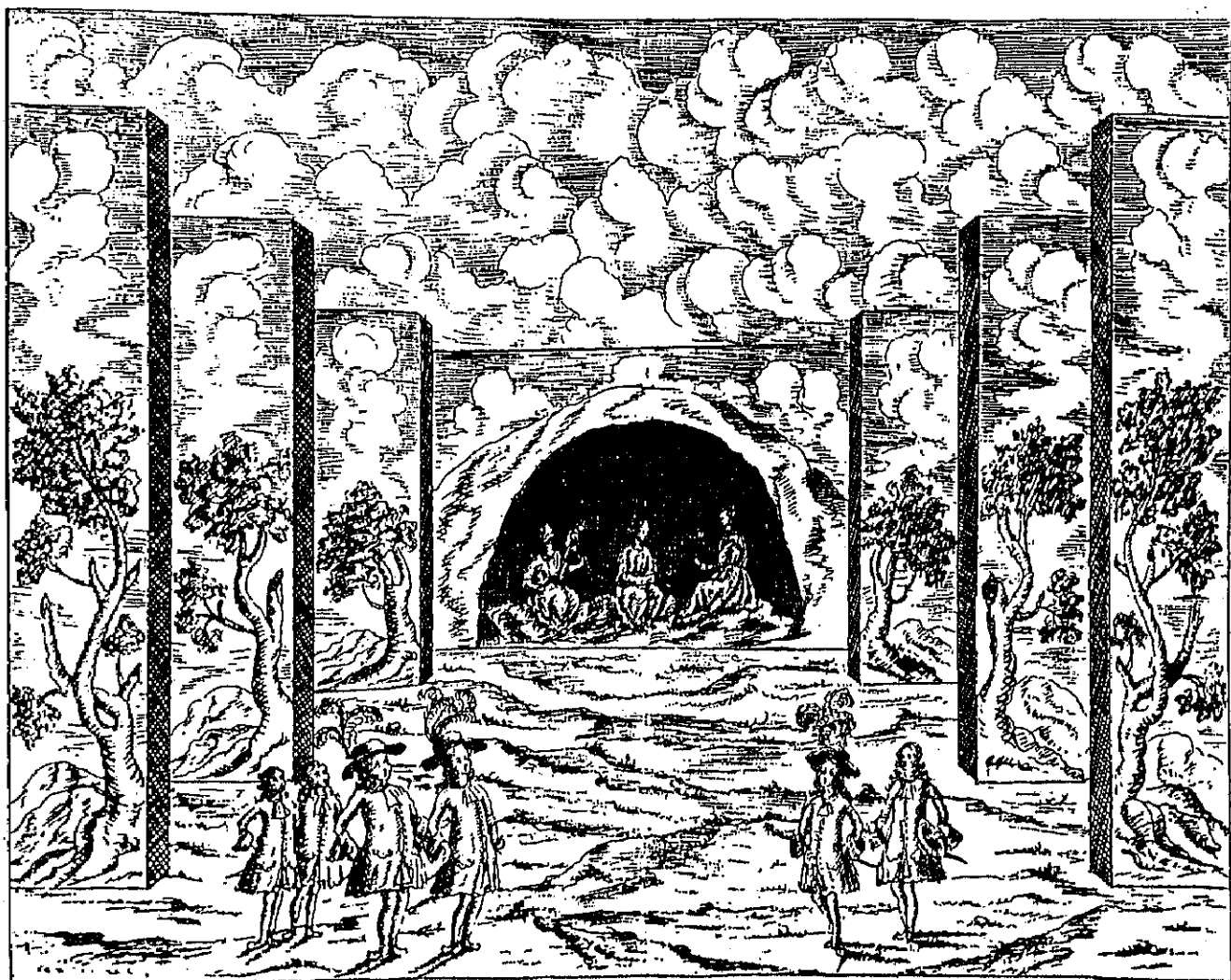


FIG. 15: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
Valencia, 1.690. Primera jornada. "Gruta de las  
Parcas". Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 16:  
Teatro de gruta con  
aparición de Júpiter.

(Enciclopedia Diderot  
et D'Alembert. Section  
2, Pl. XII. Fig. 2).

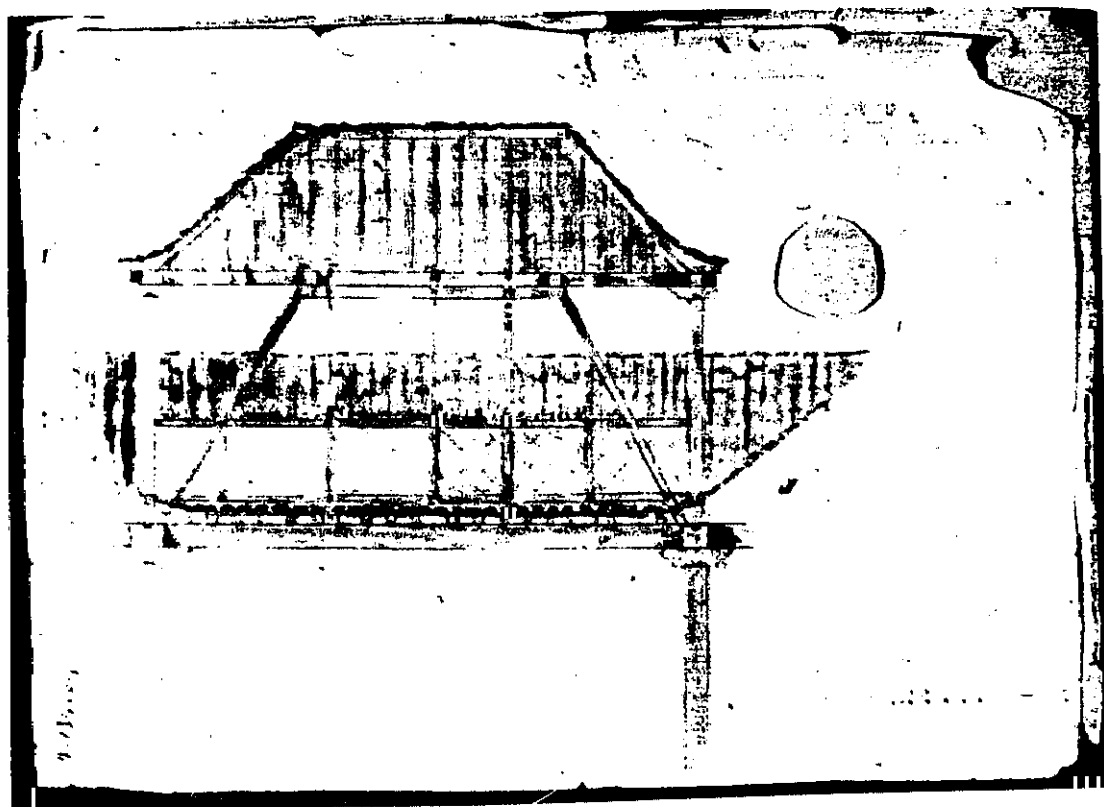


FIG. 17: Plano de tejado en Belvedere sobre el tablado del  
corral del Príncipe (1.713).  
Madrid. Archivo de la Villa.



FIG. 18: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653).  
Escena de la Primera Jornada con la caída de "La  
Discordia". Cambridge, Mass, Universidad de  
Harvard, Houghton Library.



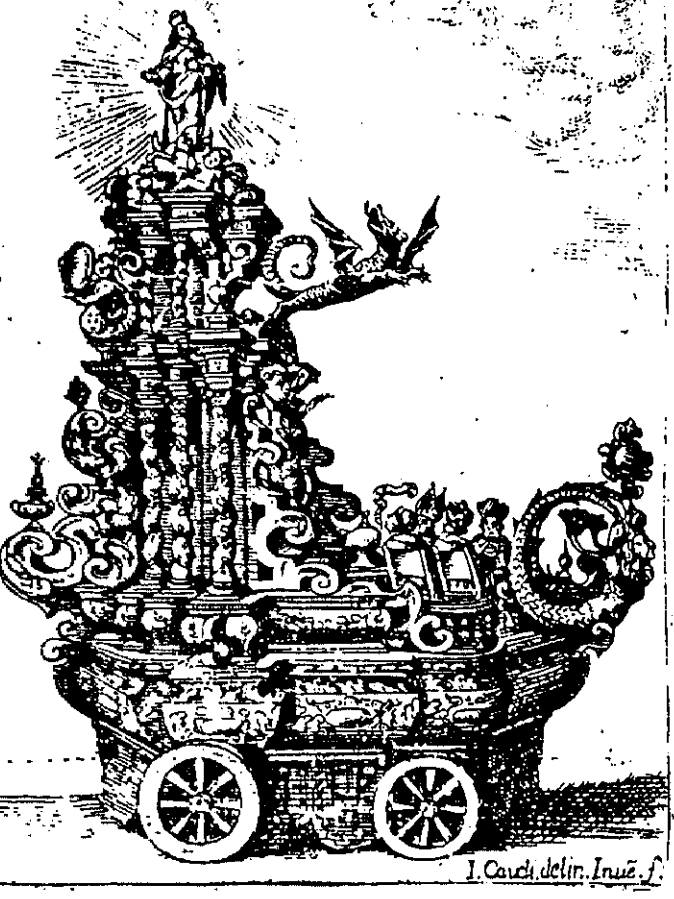


FIG. 19: J. CAUDI. Carroza de las Fiestas de Valencia. 1.663 (Valda).



FIG. 20: J. CAUDI. "Carro de los Carpinteros". Fiestas de la Inmaculada. Valencia, 1663 (Valda).

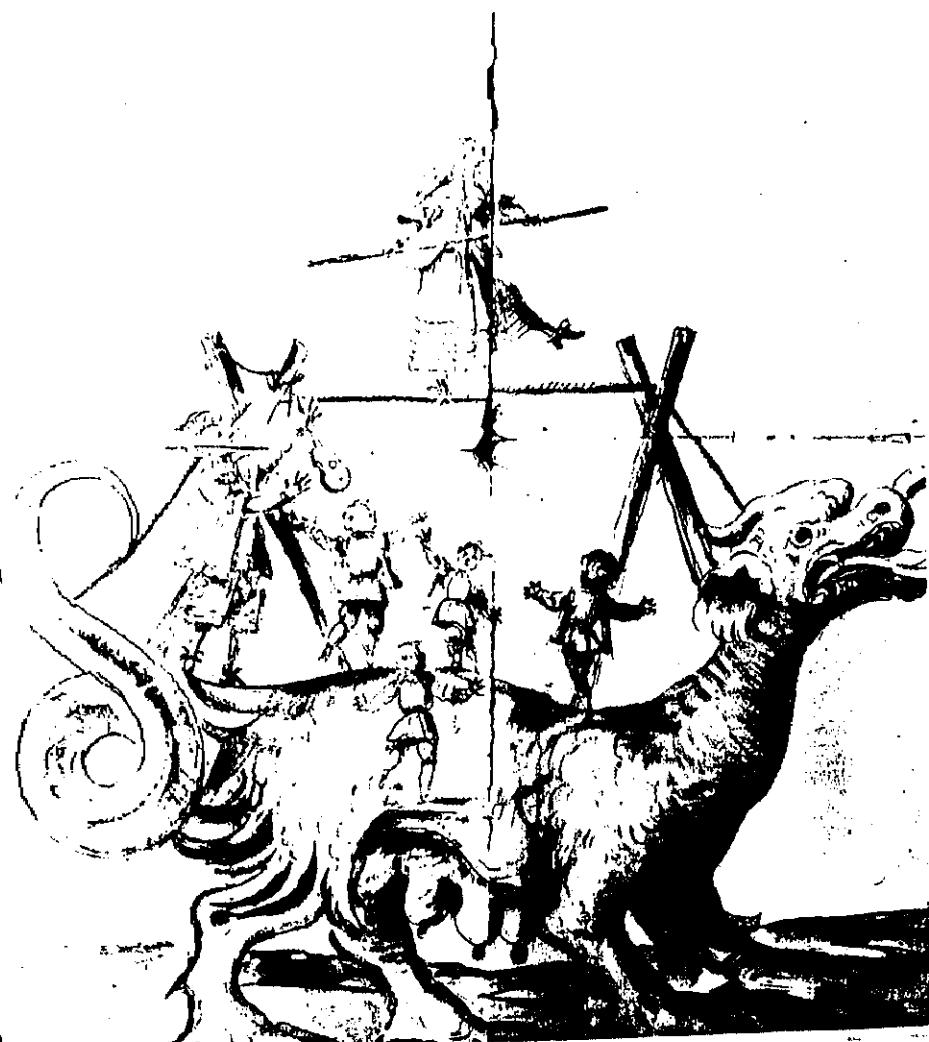


FIG. 21:  
Tarasca para el  
Corpus de 1.674.

Madrid. Archivo  
Municipal de la  
Villa.

### CAPITULO III

#### SEGUNDA JORNADA. COMEDIA.

- EL TEATRO DE BOSQUE, PEÑASCOS Y GRUTA CON VISIONES AL COMIENZO DE LA SEGUNDA JORNADA. (PAG. 289).
- UNA GRUTA CON APARIENCIAS EN SU INTERIOR. (PAG. 292).
- LA DOBLE FUNCION ESCENOGRAFICA DE LA GRUTA EN LA SEGUNDA JORNADA. (PAG. 296).
- LAS PRODIGIOSAS VISIONES DEL "GABINETE REAL" Y DEL "SALON REGIO". (PAG. 297).
- EL TEATRO DE "BOSQUE ENMARAÑADO" CON EL "MONTE ETNA" EN EL FORO. (PAG. 308).
- "EL TEATRO DE FUEGO". (PAG. 312).
- LA NUEVA APARICION DE MEGERA Y EL ESTALLIDO DEL VOLCAN CON PAVOROSO INCENDIO INCLUIDO, COMO FINAL DE LA JORNADA. (PAG. 315).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 322).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 336).

### CAPITULO III.

#### SEGUNDA JORNADA.

#### EL TEATRO DE BOSQUE, PEÑASCOS Y GRUTA CON VISIONES AL COMIENZO DE LA SEGUNDA JORNADA.

Como indica Calderón, para iniciar la segunda jornada de la comedia de "Hado y divisa...", el teatro se transmutó "...en dos clases de bastidores, pues el primero, el segundo y tercer término eran de bosque, y los otros hasta donde se fingia el foro para aquella escena, eran de peñascos..." (1).

Con lo cual podemos deducir, que los tres pares de bastidores más cercanos al proscenio, figuraron pintados con motivos de bosque, mientras que los restantes que les seguían, estarían decorados con el tema de peñascos. Es de suponer, que detrás de los mencionados bastidores figurara el teatro de gruta, del que ya dimos cuenta en la mutación anterior (2).

Este decorado que se caracterizaba por su armonía, conseguida precisamente, a través del enorme contraste que ofrecían las dispares texturas de ambos asuntos, de modo que, como apunta Calderón, "...compusieron de dos desigualdades una unión apacible..." (3).

Pero hemos de tener en cuenta, que en esta mutación, en dos ocasiones, según nos describe Calderón, la "cortina de gruta" se abrió, mostrando en su interior un mundo de apariencias, hecho realidad en dos fantásticos decorados, correspondientes a las dos visiones (4).

Es posible, que debido a las necesidades del doble montaje que requería esta mutación, se utilizara toda la profundidad de que disponía el escenario del Coliseo. Para poder hacernos una idea de cómo se distribuyó semejante decoración dentro del escenario, hemos de consultar dos fuentes; una el plano del Coliseo según Carlier (1712), que nos permitirá observar la planta del mencionado escenario

y la otra, se trata de las "Medidas del Teatro del Coliseo" que Palomino nos ofrece en su "Museo Pictórico..." (5). Ambas fuentes nos permitirán hacer efectiva la hipótesis del uso para esta mutación de todo el espacio destinado en el Coliseo a escenario, y a sacar conclusiones acerca de qué parte del mismo sería la ocupada por cada elemento de este teatro.

Según las medidas del escenario del Coliseo que nos da Palomino, la profundidad del espacio asignado en el escenario para el montaje de los bastidores, era de 41 pies (casi 12 metros) (6). Espacio, que creemos que se debió utilizar en esta mutación. Debido al doble sentido espacial que se pretendió dar en este cambio, es de suponer que los dos teatros se distribuyeran en él de la siguiente forma:

Mirando en el plano de Carlier la planta del escenario del Coliseo, y colocados desde el punto de vista del espectador, podemos observar que a partir del proscenio hasta el comienzo del foro, hay seis parejas de bastidores laterales (7); pues bien, a nuestro entender, en las tres primeras aparecería pintada la decoración de bosque, mientras que en las otras tres, que les seguían, figuraría el tema de peñascos y a continuación de dichos bastidores, estaría situado el teatro de gruta, con sus tres términos de boca de gruta y su correspondiente cortina de fondo.

Detrás de la mencionada cortina quedaba todavía de escenario, según vemos en su planta, todo el segundo foro, que como podemos observar, buena parte de su espacio se utilizaba para estos menesteres. Esta, suponemos, que sería la parte del escenario en la que se montaría, primeramente, el "gabinete real" de Marfisa, cambiándose más tarde por el de "salón regio" del palacio de Arminda en Trinacria, permaneciendo tapadas ambas apariencias por la "cortina de gruta", hasta el instante que, por exigencias de la acción dramática de la comedia, fueron mostradas a la concurrencia estas pomposas visiones, que por el arte de la ficción poseía en su interior la gruta.

Carlier asignaba al segundo foro tres pares de bastidores laterales más el de fondo, número que coincide con los utilizados como máximo para dichas visiones, como tendremos ocasión de comprobar más adelante.

Desde el bastidor de fondo, es decir el más lejano del proscenio y que nosotros hemos asignado a estas visiones, hasta el "último respaldo" del escenario, según nos dice Palomino, había una distancia de "21 pies" (casi unos seis metros) (8), como así lo vemos en el plano de Carlier por lo que podemos observar, que quedaba todavía una parte de escenario disponible en esta mutación para el uso eventual

de máquinas, tramoyas y demás elementos escénicos que conllevaban estos cambios.

Un dibujo escenográfico de Alfonso Parigi de una escena de la "Gruta de Vulcano", perteneciente a "Le Nozze degli Dei", de C. Cippola (Florencia, 1.637), nos muestra un decorado con semejante disposición al que nos ocupa; la gruta también aparece en el foro, los bastidores laterales más cercanos al proscenio, en este caso, son todos de peñascos (Fig. 1).

## UNA GRUTA CON APARIENCIAS EN SU INTERIOR.

Podemos considerar, a la cueva o gruta que se abre para mostrarnos diferentes visiones en su interior, como tema mítico del teatro, pues este sistema fue ya de gran tradición en el teatro italiano, siendo Leonardo da Vinci uno de los pioneros en este tipo de artefactos escénicos.

Por los años de 1.490 ó 1.506/7, según diversas estimaciones, para una producción de "Orfeo" de Poliziano, Leonardo diseñó en Milán, por encargo de Charles D'Amboise una escena en la que se podía contemplar una cueva infernal en el interior de una montaña. Dicha montaña estuvo instalada sobre una plataforma giratoria, y se abría o se cerraba gracias a un sistema de contrapesos, mostrando en su interior al dios de los infiernos acompañado de todo su séquito. Plutón, aparecía de una repentina forma, que estaba solucionada escenográficamente, por un mecanismo que iba sincronizado con el sistema de apertura de la montaña, de modo que su irrupción en la escena produjo un efecto espectacular e impresionante (9) (Figs. 2 y 3).

Hemos de conceptualizar a ciertas "apariencias", logradas en nuestro teatro de corral por el descubrimiento de figuras detrás de la cortina que las cubre, como antecesoras de las visiones de gruta de nuestro teatro cortesano. El sistema utilizado para mostrar estas ilusorias imágenes, aunque transformado, posee una relación con el empleado en los corrales de comedias para representar en escena ciertas apariciones. En efecto, tanto el mencionado tipo de apariciones del corral, como las visiones en el interior de grutas o cuevas del teatro cortesano, pretendían un fin semejante, que era el de hacer aparecer y desaparecer de ciertas partes del escenario a actores, escenas u objetos, ante el asombro del público (10).

En el teatro de corral esto se realizaba, como ha observado J. Navarro de Zuñiga, "mediante la cortina de apariencias, tendida desde el primer corredor que, al descorrerse, dejaba ver lo que se quería" (11). Por ejemplo, en "La Creación del Mundo", obra tardía de Lope de Vega, al descorrer la cortina aparece "un jardín, o paraíso, con muchas flores y fuentes, pájaros y animales"; en esta escena aparecen Adán y Eva a la derecha (12). En ocasiones

apariencias fueron más ambiciosas, así Lope de Vega en su primeriza obra "Los hechos de Garcilaso", dice: "Descúbrese un lienzo y hase ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias..." (13).

Por tanto, ambos montajes mantenían cubiertas sus aparentes imágenes, hasta el instante que por razones de la situación dramática de la representación, debían descubrirse. El teatro de corral se servía para este fin, de la "cortina de apariencias", mientras que estas visiones en nuestro teatro cortesano, se exhibían gracias a la apertura de la "cortina de gruta".

Pero hemos de considerar, que la gruta cortesana además de poseer estas funciones, mostraba en su interior un flamante decorado corpóreo, que ocupaba una gran parte del espacio escénico, como en esta mutación de "Hado y divisa...", sirviéndose asimismo, de esta pieza escenográfica para trucar el espacio único del escenario, convirtiéndole de esta forma en un espacio teatral múltiple, como así lo ha observado J. Navarro de Zuñiga (14).

El doble valor visual que proporcionaba la cueva o gruta a la escena, queda reflejado desde las primeras puestas en escena de nuestro teatro cortesano, pues esta pieza escenográfica fue utilizada por el Capitán Fontana en 1622, en las Reales Fiestas de Aranjuez, donde el ingeniero presentó una montaña simulada que mostraba un inesperado interior.

La invención que realizó Fontana en Aranjuez, se trataba de una máquina que ocupaba todo el tablado. Era una gigantesca cubierta que a modo de cortina, cubría las apariencias y simulaba una montaña (de 14 metros de altura, y unos 23 metros de circunferencia), con una vereda montante por la que se llegaba a la cima. Allí se encontraba un nicho de orden dórico, "poblado de muchas fieras". La montaña se abría y se cerraba con un sistema de apertura en dos mitades; "y con ser máquina tan grande la movía un solo hombre con mucha facilidad". Dentro de ella se ocultaban sorprendentes apariencias, que fueron mostradas, al abrirse, en el transcurso de la representación, entre ellas figuraba al igual que en esta mutación de "Hado y divisa...", la aparición de un palacio (15).

La causa por la cual Calderón hizo de la escenografía de la gruta o cueva, una de sus predilectas, habría que buscarla en la influencia que ejerció este elemento teatral, desde tempranas fechas, en nuestro teatro cortesano, por su especial atractivo.

De lo bien dotados que estaban, tanto el salón de palacio, como el teatro del Coliseo para este tipo de

maquinaria de gruta y de la gran habilidad de sus ejecutantes, son prueba el buen número de acotaciones escenográficas en varias obras de **Calderón** escritas para el teatro cortesano, donde nos muestra nuestro autor, el buen uso que hizo en su teatro de estas espectaculares tramoyas.

Por ejemplo, en "Los Hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea", **Calderón** se sirve de una montaña que se abre en dos (16). En "Apolo y Climene", un bastidor hará la función de cierre de la gruta: "...sale Céfiro, galán... se entra por la boca de una gruta, llevándose tras sí un bastidor de yerba, con que quedará cerrada..." (17). También en la última mutación de "El monstruo de los jardines", se abre en escena un peñasco: "Abrese un peñasco, y vese a Tetis sobre un caballo marino en ondas de mar" (18). En "Los dos amantes del cielo", el efecto de cierre de gruta será sorprendente, pues desde lo alto del teatro bajará un peñasco que cerrará la boca de la cueva: "Baja un peñasco, que cubrirá la cueva, y en lo alto está un ángel" (19).

Con las puestas en escena de **Cosme Lotti** en el Buen Retiro, la gruta se convierte en teatro habitual, apareciendo a partir de entonces en la mayoría de los montajes de nuestro teatro cortesano. Y fue con la comedia de tramoya de **Calderón** titulada "La fábula de Dafne" en 1635, donde presentó los tres escenarios habituales por primera vez en nuestro país, "uno de una cueva y el mar", elementos que también figuran, en la primera jornada de "Hado y divisa..."; "otro de cueva y un bosque", como el que estamos tratando y "el tercero con palacios y el templo de Palas" (20).

Posteriormente, este cambio escenográfico, también será utilizado por el sucesor de **Lotti**, **Baccio del Bianco**, en el teatro del Coliseo del Buen Retiro en 1653, donde reprodujo, después del éxito obtenido en "La fiera..." en 1652, un nuevo tipo de cueva, la "Gruta de Morfeo", envuelta en un decorado de rocas, árboles y plantas, de un significado funesto (21), como así podemos observar en el dibujo escenográfico correspondiente a esta escena (Fig. 4). Donde vemos, además, a **Morfeo** en el centro del escenario, dirigiéndose a **Perseo**, que está recostado en un peñasco sobre el que se queda dormido. **Morfeo** hace entrar a **Perseo** en la "Gruta del Sueño", donde le muestra en su interior la visión de la "Cámara de Dánae", al igual que en la comedia que merece nuestra atención, el mago **Argante** a través de sus poderes mágicos, muestra en el interior de la gruta las visiones de un gabinete real y un palacio.

Lo mismo que en el teatro, también se simulaban grutas en los jardines de traza italiana (22), y no faltaron éstas en los del Buen Retiro. Según nos dan cuenta **Brown** y **Elliott**, a **Cosme Lotti** se le encargó en 1634, la



construcción de una hermosa gruta en los jardines del Retiro, proyecto abandonado, al parecer, por resultar excesivamente costoso, aunque más tarde, en otro programa, aprovechó para construir varias grutas en algunos jardines de las ermitas, y también en 1636 se proyectó y construyó parcialmente una gruta en los jardines formales tras el palacio, pero ésta fue desmantelada en Febrero de 1637 para hacer sitio para el Casón (23).

Podemos decir, que todos los jardines españoles a la italiana tuvieron por esos años su gruta, quizá debido, como muy bien apunta A. Egido, a la influencia ejercida entre nuestro artistas por el divulgado libro de Francesco Colonna "Hpynerotomachia Poliphile...", que presentó muy tempranamente diseños de cuevas, triunfos y jardines (24).

En 1690, el escenógrafo de nuestra comedia, José Caudí, volvió a tratar el tema de la gruta en la decoración del Claustro del Hospital de Antón Martín, donde dispuso un "monte eminente", con ocho grutas caladas, fingidas de peñascos (25), de un estilo muy próximo a ciertas fiestas romanas de diseño berninresco, como así ha observado Pérez Sánchez (26).

## LA DOBLE FUNCION ESCENOGRAFICA DE LA GRUTA EN LA SEGUNDA JORNADA.

En la primera jornada de la comedia de "Hado y divisa...", hemos podido comprobar como nuestro dramaturgo se servía de la pieza escenográfica de la gruta o cueva como habitáculo de la salvaje Marfisa, espacio en el cual su padre la tiene prisionera, y aunque nos muestra su "funesto interior" lo hace, simplemente, para demostrarnos lo agreste de su selvática existencia.

Mientras que la función escenográfica de la gruta en esta segunda jornada, es la de agrandar, al abrirse, el espacio teatral creando de esta forma un teatro dentro del propio teatro, ampliando perspectivas con iluminación y fondos diferentes (27). Calderón, nos presenta en esta mutación un interior de gruta en el que se pueden contemplar estancias y escenas que ocurren en otros lugares en donde se desarrolla la acción. Haciendo a los actores del primer teatro espectadores de la fantástica visión que se está representando en el interior de la gruta, es decir, en el segundo teatro montado en el foro del escenario.

Advertimos también, la utilización de este sistema visual, practicado por nuestro teatro cortesano para las visiones de gruta, en nuestra pintura del Siglo de Oro, entre las que figuran ciertas composiciones concebidas bajo un similar procedimiento, es decir, el de introducir un espacio en otro, efecto conseguido por la inclusión en el fondo de la composición de un interior de otro cuadro que representa algo fuera de él, o de una puerta o ventana que nos presenta otra estancia o exterior, o en otras ocasiones se sirve de la fingida imagen de un espejo, introduciendo en el cuadro el espacio que está frente al mismo, es decir, del lado del espectador. Todo lo expuesto alcanza una rara perfección en Velázquez, como muy bien ha estudiado J. Gállego (28).

## LAS PRODIGIOSAS VISIONES DEL "GABINETE REAL" Y DEL "SALON REGIO".

Nuestro teatro cortesano con estas visiones de gruta, se servía, al igual que ciertas composiciones de nuestra pintura del Siglo de Oro, de un mismo sentido espacial. Con este conocimiento, introdujo nuestro autor en esta mutación de la segunda jornada, dos espacios escénicos en un mismo teatro, uno real, colocado en el primer plano del escenario, según el punto de vista del espectador, y que pertenecía al decorado de la escena que se representaba, y otro ideal, fingido en el fondo del escenario, que ayudaba al doble juego de las apariencias.

Que nuestro dramaturgo dominaba el espacio escénico sabiendo las distancias convenientes donde debía estar colocado cada elemento del decorado, en función de la obra a representar, son pruebas las innumerables acotaciones escenográficas de sus obras y el alto concepto que tenía del arte de la pintura, y de la que sabía que era capaz de representar en la superficie lisa de un plano, el claroscuro, "lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculto, lo fluctuoso y lo sereno..."; en pocas palabras, que este noble arte, al que consideraba un compendio de todos, podía crear dentro de un espacio, otros infinitos (29).

Como muy bien ha estudiado J. Gállego, el cuadro pintado al fondo de un cuadro nos explica a menudo el sentido de este (30). De la misma forma, estas visiones del "gabinete real" y del "salón regio" que nos muestra la gruta en el fondo del teatro en la comedia de "Hado y divisa...", pretendieron ubicar a la protagonista, **Marfisa**, en el lugar correspondiente al nuevo estado social que adquiriría en la obra, pero sin olvidar que el resto del espacio escénico era testigo de su agreste existencia de salvaje. Así como también explicaron al público del Coliseo, la fuerza de los poderes ultraterrenos del mago **Argante**, demostrando que ni el tiempo ni la distancia, eran impedimentos para mostrar en su gruta ante los ojos de Leonido, a su amada **Arminda** en el interior de su palacio (31).

A través de las acotaciones escenográficas de Calderón sobre el "gabinete real", podemos comprobar que dicho

297



decorado estuvo impregnado de un bizantinismo del más puro estilo oriental. Su suntuosa arquitectura estuvo compuesta de arcos dorados y blancos, decorados sus frisos, pilastras y artesones de una variada gama a imitación de piedras preciosas (32).

Lo que nos demuestra, como muy bien ha estudiado W. Atkinson el reflejo de Oriente en el teatro de Calderón (33). Reflejo que entre otras manifestaciones, condujo a nuestro autor a presentar en la escena, como por arte de magia, suntuosos y exuberantes interiores palaciegos, con una apariencia externa normal (34). Perteneciendo, el de esta mutación a uno de estos ejemplos, donde una funesta y agreste gruta, mostró al abrirse un prodigioso y deslumbrante interior ante el asombro de Leonido y Polidoro (35).

Esta afición de Calderón de incluir en las mutaciones de sus comedias, decorados de pletóricos interiores, así como la de situar la acción de sus obras en países lejanos, como Persia, India y Mesopotamia, le vino a nuestro autor de mano de la cultura africana, donde el Imperio musulmán había erigido las grandes arquitecturas y las manifestaciones artísticas más refinadas (36), de las que alguna muestra teníamos en la península.

Este sentido orientalista, como ha observado Valbuena Briones, lo encuentra el Barroco español con dos siglos de anticipación a la cultura europea, que lo pone de moda con el Romanticismo (37).

En cuanto a la técnica teatral utilizada para la ejecución de este decorado de "gabinete real", nos imaginamos que se siguiera la recogida por Palomino para mutaciones cerradas, para las cuales el tratadista recomienda el uso de "bambalinas de bóveda o techo", como ya dimos cuenta (38).

Palomino, para estos menesteres siguió los conceptos de Pozzo y precisamente en el tratado de este último en la Figura XLII nos muestra una práctica que nos enseña cómo representar, según las leyes perspectivas, un "Teatro di Anticamera" sobre bastidores y bambalinas (39), que está en relación con el "gabinete real" de nuestra comedia (Fig. 5).

Pozzo en esta imagen gráfica, nos presenta un alzado y planta de dicha cámara y nos da la fórmula para que bajo las leyes de la perspectiva, se pueda representar correctamente los diferentes elementos arquitectónicos del decorado sobre los bastidores y las bambalinas del escenario.

Observando los dibujos de Pozzo de este modelo de decorado, podemos hacernos una idea de cómo debieron estar

pintados sobre las parejas de bastidores del escenario del Coliseo los diferentes elementos arquitectónicos, que según **Calderón**, figuraron en esta mutación, como fueron las "pilastras", es decir los pilares adosados al fingido muro, con su basa y rematados con su capitel, los frisos y los arcos, mientras que sobre las bambalinas, aparecería representado el techo artesonado, continuando la representación de los arcos en el bastidor del foro. Todas las líneas de fuga que definían a estos elementos, convergirían en el punto medio de la perspectiva, situado en el foro.

El encargado de plasmar en los bastidores y las bambalinas todos estos motivos, fue el pintor madrileño **Antonio Castrejón** que como nos cuenta **Ceán Bermúdez** "...tuvo más facilidad en el colorido que inteligencia en el dibuxo.." (40). Según las cuentas de los gastos de la comedia, **Castrejón** pintó los "seis lienços de la pedrería finjida y el foro con sus bambalinas..." (41), lo que nos confirma que esta escena-visión constó de tres pares de bastidores laterales, además del de foro con sus correspondientes bambalinas de techo.

Podemos advertir, que la peculiaridad de este decorado de gabinete, radicó en el rico y variado tratamiento cromático dado a su decoración, según la especialidad del artífice, pues como nos dice **Calderón**, los elementos arquitectónicos que componían este conjunto aparecieron:

"... sembrados de variedad de piedras de diferentes colores, que así por la materia de que se componían, como por la cantidad de luces que tenían á sus respaldos, imitaban con tanta propiedad esmeraldas, rubíes, amatistas y turquesas, que pareció habían las dos Indias enviado á porfía sus tesoros, desangrando sus brillantes venas y poniéndolas en aquel retrete." (42).

La gran riqueza cromática empleada en la ornamentación de este decorado, nos hace pensar en el importante papel que jugó el color en la producción literaria de **Calderón** (43), del que se sirvió nuestro autor, bien directamente, por medio de metáforas aplicadas, o usando la gama variada de las flores o como en el caso que nos ocupa, las gemas preciosas.

Dado el sentido simbólico que tuvieron todos los elementos escenográficos de la representación que merece nuestra atención, no nos parece aventurado el manifestar que las piedras preciosas que decoraban el suntuoso gabinete de **Marfisa**, debieron tener por su color un significado.

Según la catalogación y el significado de los colores que ha hecho Ruíz Lagos de la paleta utilizada con frecuencia por Calderón en sus obras (44), podemos hacernos una idea del significado de los colores utilizados en las piedras de este decorado. Por ejemplo, las esmeraldas debido a su tono verde, significarían a la Naturaleza, el color rojo de los rubíes, estaría emparentado con la pasión, el arrojo y el poder, las amatistas por su entonación violácea, con el amor y el azul de las turquesas con el pensamiento. Así como el tono blanco y dorado de los arcos de este gabinete real, significaban pureza y majestad, respectivamente.

Conceptos que a todas luces encajan con la índole de la protagonista de nuestra comedia, a quien estaba destinado este gabinete.

Otro factor escenográfico muy importante en esta escena-visión, y que a nuestro entender contribuyó a resaltar todavía más si cabe, la policromía derrochada en esta mutación, fue la forma en que debió de ser iluminado dicho conjunto.

Podemos decir, que en esta fingida decoración, contaron tanto la calidad plástica utilizada, como el caudal de luz empleado, dando ambos lugar al sorprendente efecto, que como apunta Calderón: "... al beneficio de la distancia se proporcionaban de suerte, que parecían estar todos los arcos sembrados de joyas, haciendo dicha labor igual todas ellas: de suerte que hasta el primor del dibujo ayudaba la elegancia del resplandor" (45).

Las piedras preciosas que decoraban la arquitectura de este teatro de "gabinete real", según apunta Calderón, fueron representadas a gran tamaño imitando a la materia "... de que se componían..." y estuvieron iluminadas por "... cantidad de luces que tenían á sus respaldos..." (46). Lo que nos hace suponer, que la calidad y el color de las diferentes gemas debió ser fingido sobre bastidores y bambalinas con algún tipo de material lustroso (47), y que las luces, para iluminar esta visión, se colocarían, unas en la parte posterior del último término de boca de gruta, otras detrás de las bambalinas y las restantes entre los bastidores laterales, de manera que a la vez de conseguir el deslumbrante efecto, al que alude nuestro autor, las luces no fueran vistas por el público (48).

Todo este conjunto a nuestro entender, debió producir desde el punto de vista del espectador un efecto de reverberación, conseguido por la calidad reluciente de la materia de las piedras y el concurso de la luz. Efecto experimentado con anterioridad por Lotti en otro semejante montaje (49).

Otra pieza escenográfica que intervino en este decorado fue la del "estrado", colocado, según Calderón, en el centro de la escena-visión, y sobre él Marfisa, "vestida ricamente, cercada de Damas que la estaban tocando" (50).

Según Rodríguez Bernis, el estrado es de origen árabe. Consistía en una forma particular de entender la distribución de los muebles en las estancias de la época. La vida se desarrollaba sobre el suelo alfombrado, en el que se disponían cojines y muebles bajos, sencillos y que servían para distintas funciones (51).

A pesar de la sencillez del mobiliario árabe, este poseía una serie de valores jerárquicos que de la misma forma, fueron asimilados por la España cristiana. Así, el estrado de aparato estuvo destinado a reyes, príncipes y grandes dignatarios, y sólo se tendía en lugares públicos (52). El estrado doméstico comportaba también alta jerarquía y esta quedaba demostrada según la altura de la tarima.

El estrado que debió figurar en esta mutación, a nuestro entender, sería el denominado por Zabaleta: "del cariño" (53), que era el situado en la alcoba, donde la dama de la casa recibía a sus visitas o pasaba el tiempo realizando labores de aguja (54), y se componía de una tarima de madera sobre la que se colocaba una rica alfombra y encima de esta, almohadas y muebles de pequeño tamaño, tales como escritorios, bufetillos y sillas bajas para los caballeros (55).

Atrezzo, que a nuestro entender, encajaría a la perfección con la decoración de este gabinete, de modo que como apunta Calderón, junto con el adorno de las figuras que asistían a Marfisa, "... acabó de poner la mutacion inimitable." (56).

La España del momento del estreno de nuestra comedia, contemplaba a las damas en el interior de sus casas sentadas con las piernas cruzadas al modo oriental, como así nos lo describe Madame d'Aulnoy (57). Por lo cual, no nos parece extraño que la protagonista de nuestra comedia apareciera sentada sobre el estrado de la misma forma que nos describe la viajera francesa. Como así podemos contemplar en nuestra iconografía a ciertas figuras femeninas sentadas con las piernas cruzadas y sobre un estrado (Fig. 6).

Aunque Baccio del Bianco en su dibujo de la "Cámara de Dánae" de "Andrómeda y Perseo" (1653), nos presenta una visión muy simplificada del mobiliario de esta estancia, dando más importancia al dramatismo de las figuras escénicas, que al decorado mismo, según P. Dearbon Massar el manuscrito de esta comedia, describe la rápida

transformación de una agreste gruta en un interior ricamente amueblado con tapices, alfombras, cama, sillas, espejos y escritorios (58). Así como también al descubrirse el retrete se pudo ver a Dánae "vestida de dama, y cuatro Damas con ella cantando y una Dueña." (59).

Lo que nos demuestra la gran semejanza entre ambas realizaciones, tanto en la forma de presentar la visión sobre el escenario, así como en su riqueza interior, vestuario y disposición de las personas escénicas, indicándonos, además, la predilección de nuestro autor por este tipo de visiones y la buena asimilación de Caudí, como artífice del programa escenográfico, de los modelos de Baccio.

El movimiento escénico en esta escena-visión se desarrolló de la siguiente manera: Al espacio del escenario asignado a este gabinete, donde se hallaba **Marfisa** asistida por sus damas, "salió Argante y la habló hincando la rodilla, mientras La Música alternaba la suavidad de la letra" (60); Leonido y Polidoro estuvieron situados fuera de los bastidores del gabinete, "justamente asombrados del prodigio de hallar todo el exceso de la luz donde buscaban el horror de una gruta." (61).

Nada más hacer mutis Argante, dió comienzo un nuevo canto, con voces solistas y "toda la música" (62). Salió de nuevo Argante y quedose entre bastidores escuchando el diálogo que mantuvieron Leonido y Marfisa.

Al mutis de Marfisa se cerró la gruta, quedando el escenario como al principio de la jornada.

La segunda visión que mostró la gruta en su interior se produjo al forzar de nuevo Leonido el peñasco que había descubierto anteriormente el gabinete, siguiendo las instrucciones del mago Argante (63).

La operación de cambio de decorado se ejecutaría con la rapidez acostumbrada, mudándose las bambalinas y con la ayuda de los tornos, los bastidores que figuraban en el espacio del escenario asignado a estas visiones, es decir en el interior de la gruta.

La segunda visión que mostró la gruta, se trataba de un interior, perteneciente al palacio de Arminda en Trinacria, que como apunta nuestro autor, era "...un palacio adornado de pilastras y artesones, ostentando un salon regio de suntuosísima arquitectura, ayudada de molduras y adornos, tan ricos, que hizo olvidar los primores del antecedente" (64).



Quizás sea este decorado de la comedia que merece nuestra atención, uno de los que poseemos más fuentes que nos pueden ayudar a realizar su reconstrucción, ya que como ha observado J. Navarro de Zuñillaga este "salon regio" se corresponde con el interior del palacio de "La fiera..." (65). Para ello baste observar el dibujo de Gomar y Bayuca de la representación valenciana de 1.690. (Fig. 7), donde aparece un interior palaciego compuesto por los mismos ingredientes arquitectónicos que Calderón nos describe en "Hado y divisa...".

Para llevar a cabo esta reconstrucción, hemos de tomar en consideración además, que el escenógrafo de nuestra comedia Caudí, diseñó en 1.675 los escenarios para la representación de la comedia de Calderón, "Fieras afemina amor", también dada en el Coliseo (66), y que a través de las acotaciones del autor, sabemos que se utilizaron casi los mismos escenarios que en la comedia que merece nuestra atención, entre los que figuraba igualmente el interior de un palacio resuelto con semejante suntuosidad al de "Hado y divisa..." y claramente emparentados ambos con el ejecutado por sus discípulos años más tarde en Valencia.

Lo que nos hace pensar que Gomar y Bayuca a la hora de resolver el interior palaciego de "La fiera..." se inspiraron en los bocetos que debió realizar su maestro para las mencionadas representaciones.

Esta posibilidad nos conduce a elegir el decorado de interior de palacio de "La fiera..." como modelo ideal, en el que nos basaremos para rehacer el de nuestra comedia, por considerarlo un claro exponente del modo de realizar de Caudí.

Observando el dibujo de Gomar y Bayuca, además de advertir, una misma estructura arquitectónica que el de "Hado y divisa..." (pilastras, artesones, molduras y adornos), podemos contemplar también balcones pintados sobre los bastidores laterales, lo que nos puede indicar, cómo debieron estar resueltos escenográficamente los de la mutación que nos ocupa, pues como describe Calderón: "En la parte convexa del palacio se miraban cuatro balcones, de suerte que atendió tanto el artificio en ellos como en el interior del salon..." (67).

Otra de las fuentes de que disponemos, son las cuentas de los gastos de la comedia de "Hado y divisa...". Estas nos dan cuenta de: "quatro lienços de balcones" y de "tres bambalinas de bouedas" (68), pagados para esta mutación a Antonio Castrejón, pintor que como hemos tratado, también pintó en los bastidores del "gabinete real".

Lo que nos confirma, que en nuestro "salon regio" los balcones también se pintaron en los bastidores laterales y que por tratarse de una mutación cerrada, para simular su techumbre, se utilizaron "bambalinas de bóveda o techo" (69), sobre las que se representarían los "artesonos" que menciona Calderón. Elementos, que figuran dispuestos de la misma forma en el dibujo al que hemos hecho referencia.

De la rica forma en que debieron ser adornados, en el salón que nos ocupa, elementos como el techo, los balcones y las molduras, es testigo el mencionado dibujo escenográfico de Gomar y Bayuca, donde como podemos ver, se trata de un conjunto profusamente ornamentado, digno de la línea de Rizzi (70). En él podemos localizar motivos vegetales en roleo, guirnalda de frutas, diferentes cartelas y figuras.

Los balcones en este decorado de "La fiera...", aparecieron decorados con ricas y abullonadas cortinas, recogidas a un lateral de las que pendían cordones rematados por una borla. El tono de estas cortinas suponemos que sería de un color carmesí, pues con este tono y con una misma colocación figura este elemento del cortinaje en la mayoría de pinturas de retratos reales de la época.

De la aparición de la cortina en este tipo de retratos ha dicho J. Gállego, que además de indicarnos que la acción del cuadro sucede en un interior, pertenece a uno de los atributos de la Majestad, de esta manera es signo de grandeza (71). Por lo que podemos suponer, que tratándose del interior de un salón regio el decorado que intentamos reconstruir, estarían adornados sus balcones con este tipo de cortinajes, como vemos en el salón de "La fiera...".

Existe otra partida en los gastos de la comedia de "Hado y divisa...", en la que se nos da cuenta de otro de los motivos utilizados en la mutación que nos ocupa, nos referimos a la del pago a Antonio Castrejón, "por la pintura de las mutaciones de escriptorios y espejos" (72).

Efectivamente, contemplando el dibujo escenográfico de "La fiera..." que nos está sirviendo como modelo, podemos ver pintados sobre el bastidor de fondo dos escriptorios, uno en cada ángulo inferior y dos espejos representados a cada lado de sus extremos superiores, así como dos escriptorios pintados en la segunda pareja de los bastidores de balcón.

Espejos con ricos marcos colocados sobre muros y colgados con cierta inclinación como los que nos presenta este decorado, figuraron en casi todas las decoraciones de estancias reales o de cierta relevancia del siglo XVII, como así podemos verlos a lo largo de nuestra iconografía (73) (Fig. 8).

Los escritorios que nos presenta este decorado, se denominaban también "bufetes" y se colocaban adosados a las paredes de las salas. Sus funciones eran múltiples, corrientemente se exponían adornos a los ojos del visitante (74), a veces se desplazaba cuando era preciso al centro de la habitación para convertirse en escritorio, en cuyo caso se colocaban sobre él una o dos bujías.

Este tablero sostenido por cuatro patas, de que se componían estos escritorios, solía estar cubierto de terciopelo o guardamecíes confeccionados y adornados especialmente para este menester, al tapete superior que coincidía con el tablero, se le cosían cuatro piezas de tela que caían por los cuatro lados, unidas en los ángulos por entorchados de oro. Como así podemos verlos representados en nuestra pintura del Siglo de Oro.

Podemos decir que con una misma situación y adorno semejante a la tratada, debieron ser pintadas estas piezas del mobiliario en los correspondientes bastidores, de la mutación de salón regio de la comedia que nos ocupa.

También en esta mutación, según apunta nuestro autor, se pudo ver a "...Arminda en un sitial, cercada de Damas, y Aurelio sentado en una silla". (75).

Como ya vimos la pieza denominada "sitial", constaba de un asiento con un banco delante, cubierto de un tapete con un cojín encima, y otro a los pies de la silla (76).

Lo cual nos hace pensar que con un mobiliario de este tipo haría su aparición en esta escena-visión del "salón regio" la persona de Arminda. Mobiliario, que como podemos advertir, encajaba con su condición de soberana de Trinacria y con la función pública que estaba desarrollando con Aurelio, Embajador de Mitilene en Trinacria (77). Este estaba sentado en una silla, que debido a su cargo político, el protocolo de la época, le permitía permanecer en esa postura ante la soberana (78).

El modelo de silla utilizado en esta mutación, creemos que sería el sillón de brazos o frailer, de alto respaldo y con brazos, ya que el denominado de caderas, a principios del siglo XVII, empezó a caer en desuso. Normalmente estos sillones se solían colocar en los salones a lo largo de las paredes, a distancias iguales, separados por otro tipo de mueble, entre los que predominaban los escritorios (79).

Existe un cuadro de V. Poleró y Toledo pintor del siglo XIX (80), que es una reconstrucción de una sala del Palacio del Buen Retiro, hacia 1.670, aunque imaginaria, pero con ciertos visos de realidad, pues en ella figuran algunos elementos decorativos y de mobiliario, que a pesar de que

sabemos que no estuvieron en ese lugar, sí pertenecieron a diversos Reales Sitios madrileños (81).

Al poseer esta composición, valores documentales en cuanto a la decoración de una estancia real de la época, nos puede aportar ciertos detalles de origen ambiental y costumbrista, que unidos a los ya tratados, nos ayudarán a realizar lo más fiel posible la reconstrucción de esta mutación de nuestra comedia.

Por ejemplo, en ella encontramos escritorios, espejos y sillas, repartidos en el espacio de la sala de igual forma a la descrita, y a la Reina Mariana de Austria, en compañía del joven Carlos II, realizando una diligencia semejante a la efectuada por la persona de Arminda en esta mutación, es decir despachando con un personaje que figura sentado frente a la Soberana, al igual que apareció la persona de Aurelio en esta escena de la comedia.

La Reina, en esta composición aparece sentada en un sitio, al igual que lo hizo la persona de Arminda en la mutación que merece nuestra atención, lo cual nos permite comprobar la forma de estar de este tipo de personas reales, al que pertenecía Arminda, en estos actos; además de localizar los elementos de que se componían estos sitios para un mejor dibujo del que nos ocupa (Fig. 9).

Con las intervenciones de Arminda y Aurelio y las salidas de los príncipes Adolfo y Florante, así como la aparición de las Damas cantando asomadas a los balcones, quedó justificado parte del movimiento escénico de esta escena (82).

Durante las mencionadas intervenciones, el protagonista de nuestra comedia acompañado del fiel Polidoro, permaneció como espectador, es decir situado fuera de los bastidores, que dibujaban este salón regio. Hasta que llegado el momento y olvidándose de que lo que estaba viendo era una ficción, quiso tomar parte en ella, siendo detenido por el mago Argante, que se vió obligado a desvanecer la visión (83), desapareciendo, como nos indica Calderón: "...el palacio con la propia brevedad que el gabinete, y quedó el foro de los peñascos como ántes". (84).

De nuevo reintegrados en el decorado de la rocosa realidad con la agreste gruta cerrada en el foro, Leonido y Polidoro mantuvieron un reflexivo diálogo, después salió Marfisa y ambos protagonistas se hicieron el intercambio de las reveladoras medallas, a causa de lo cual Marfisa hizo mutis despavorida. Leonido y Polidoro deciden partir a caballo hacia el palacio de Arminda. Entre cajas, voces y música (85).

Con lo que, según apunta Calderón, al son de trompetas y cajas , ambos personajes hicieron mutis, "...y volvió a descubrirse el palacio en la misma forma y asistido de las propias figuras que ántes" (86).

La escena apareció ante los ojos de los espectadores de igual forma que quedó antes de su desaparición. **Adolfo y Florante**, continuaron el parlamento interrumpido con **Arminda**, y las Damas asomadas a los balcones.

Seguidamente las damas se quitaron de los balcones para asistir a **Arminda** e hicieron mutis los dos Príncipes, no sin antes dar muestras de su entrega a la campaña que iba a emprender **Arminda** contra **Mitilene**. A la salida de estos, entró en escena **Merlín**, al que traían cogido unos soldados. **Arminda** hace al gracioso ciertas preguntas. Durante el interrogatorio, suenan desde dentro las voces de guerra, y al sonido de cajas, **Alfreda** entró en escena, informando a **Arminda** que la armada de **Mitilene** había atracado en el puerto, a lo que todos hicieron mutis, menos un soldado y **Merlín** que mantuvieron un diálogo donde el gracioso hizo gala de sus clásicas bufonadas, con lo que dió fin esta mutación (87).

## TEATRO DE "BOSQUE ENMARAÑADO" CON EL "MONTE ETNA" EN EL FORO.

Según indica Calderón, "Con la confusión de instrumentos militares y de náuticas faenas á una y otra parte, se transmutó el teatro en un bosque enmarañado, sin que lo confuso le quitase nada de lo hermoso." (88).

Es de suponer que para el montaje de este decorado se utilizaran, al igual que en otro teatro de bosque de la primera jornada, siete pares de bastidores laterales, más las bambalinas de celaje, ocupando un espacio del escenario desde la platea hasta el primer foro incluido (89); y nos parece probable que los pintara, al igual que los de la mencionada mutación, Juan Fernández de Laredo, especialista en el tema, o al menos, retocara los bastidores de bosque pertenecientes a otra representación, que una vez restaurados fuesen utilizados de nuevo para la función que nos ocupa, caso que al parecer era frecuente, como así nos dan cuenta los gastos de la comedia (90).

Aunque al estudiar las mutaciones de la primera jornada, ya hemos tratado las características de este modelo de teatro (91), es conveniente que revisemos el sentido que pretendió darle nuestro autor al bosque en esta mutación.

Calderón nos presenta en esta jornada, "un bosque enmarañado", es decir, un agreste paisaje donde las ramas de los árboles y las matas habían crecido de tan desordenada forma, que se hallaban enredadas, produciendo el aspecto de una selva, a la que nuestro autor, por ser obra de la Naturaleza, no deja de reparar en su belleza (92).

Para hacernos una idea del estilo de cómo se debió de pintar el tema de bosque en los bastidores, baste el contemplar un dibujo escenográfico de A. Parigi, perteneciente a una escena de "Il Trionfo della Pietá", donde como podemos observar, este autor nos presenta un bello decorado con una vegetación semejante. Composición, de la que podemos decir, sirviéndonos del pensamiento de Calderón, que lo "confuso" de sus elementos, no le resta "hermosura" al conjunto (Fig. 10).

Pero hemos de tener en cuenta, que este enmarañamiento del teatro de bosque, al que alude **Calderón**, no estaba enfocado sólo al goce visual que ofrecían unas calidades propias de un estado de la Naturaleza, sino que también, estaban en función de un dramatismo escénico, pues a nuestro entender, sus retorcidas formas presagiaban la horrible catástrofe que iba a acontecer en el final de la jornada, con la explosión del volcán, provocada por la diosa del averno, **Megera**, como castigo a las rencillas entabladas entre **Arminda** y **Mitilene** (93).

Como describe **Calderón**, en esta mutación y situado en la parte del foro, "...estaba el monte Etna" (94).

Nos parece probable que este monte se representara sobre un bastidor recortado a tal efecto con la silueta del volcán, cubierto de lienzo por ambas caras, y sobre estas, se pintaría la topografía del monte, que es posible que en la parte de su falda fuese en relieve, pues como apunta **Calderón**, dicha máquina estuvo compuesta por una "robusta falda", formada de peñascos de diferentes alturas y de ramas, que no habían crecido hasta su cima, "temerosas de ver en su eminencia el denso humo que vomitaba...." (95).

De este mismo elemento escenográfico se sirvió nuestro autor en "**Fieras afemina amor**" (1675), en la que también intervino como escenógrafo **Caudí**. Según la acotación de **Calderón**, podemos colegir que el volcán en esta ocasión era un bastidor de enorme tamaño, y que debió de salir a escena por un lateral, siendo colocado en medio del tablado, entre los bastidores laterales:

"...se oyeron en el aire truenos y en la tierra temblores; y abriéndose en ella un volcán que atravesaba todo el tablado...." (96).

Lo cual nos hace pensar, que el bastidor sobre el que apareció representado el monte Etna en nuestra comedia, pudo estar escondido en un lateral del escenario hasta su intervención, y una vez sacado a escena, quedaría situado en el foro, en pie, ocupando el último término del decorado y con la bambalina final de celaje como fondo. Pues como dice **Calderón**, este monte estuvo "...elevado en la mayor altura que dispensaba el sitio" (97), es decir, colocado en la parte de máxima pendiente que ofrecía el tablado (98).

Siguiendo con las acotaciones que hizo nuestro autor de semejante máquina, continúa diciéndonos que: "Estaba el monte ostentando la majestad de su elevacion, á quien le formaba dosel el humo que exhalaba, siendo una de las singulares obras que se han visto" (99). Por lo que podemos llegar a la conclusión, de que esta invención, por el ingenio con que se realizó y por su situación en el espacio

escénico, fué el elemento protagonista de este decorado, y debió tener un gran tamaño, ocupando gran parte del foro.

Tanto por su emplazamiento en el escenario, como por su proporción, el volcán de nuestra comedia, nos recuerda también a un "monte" que figuró, además del volcán, en la mencionada obra de "Fieras..." del que Calderón hizo la siguiente descripción:

"...empezó a descubrirse un monte cuya eminencia casi de improvisto frisó las nubes con la cumbre, y los bastidores con la falda; de suerte que no dejó más foro el teatro que su mismo foro y un pedazo de nuevo cielo que a espaldas suyas, por entre tremoladas bambalinas y quebradas peñas, fingía lejanos horizontes..." (100).

Existe un gran parentesco entre ambas máquinas y sus montajes en el espacio escénico, es más en la cima del monte de "Fieras...", apareció la figura de "Pegaso extendidas las alas" (101), como así lo hizo Megera sobre una hidra en la mutación que nos ocupa, como veremos más adelante. Lo que además de demostrarnos la predilección de nuestro escenógrafo por este tipo de realizaciones, nos conduce a establecer ciertas comparaciones para una mejor reconstrucción de la escenografía de esta mutación.

Otro factor que hemos de considerar acerca de este bastidor de monte, que intervino en esta mutación, trata de su especial mecanismo, ya que a nuestro entender, dicha máquina debió de estar dotada del sistema propuesto por Sabbatini para la simulación de resquebrajamientos o desmoronamientos en ciertas partes del decorado (102).

Por lo tanto, es de suponer que este fingido monte, según recomienda dicho tratadista, se compusiera de varios trozos, unidos por pasadores de hierro, aunque en este caso sin bisagras (103), ya que llegado el momento, se abrió debido a la fuerza del volcán que simulaba alojar en su interior, saliendo despedidas hacia la platea la mayoría de sus partes.

Hemos de tener en cuenta además, que esta impresionante máquina estuvo acompañada en nuestra representación de efectos especiales, a tono con su naturaleza volcánica. Las erupciones típicas de estos montes, fueron fingidas en la escena con una notable perfección, que hicieron si cabe, más impresionante su presencia en esta mutación.

La ejecución de estos efectos, como fueron las exhalaciones de chispas de fuego y el denso humo que fingió vomitar el volcán, nos imaginamos que se realizaran también



siguiendo las instrucciones de Sabbatini. Es decir, que unos hombres especializados en esta tramoya, escondidos detrás de dicha máquina, sostendrían con sus manos unas antorchas terminadas en un bote de latón lleno de pez y de resina pulverizadas, cubierta su parte superior con una malla repleta de orificios. Estos hombres agitarían hacia arriba con fuerza las antorchas, previamente encendidas, haciendo salir la pez y la resina que, al incendiarse en el aire, provocarían intensas llamaradas y gran profusión de humo (104).

Una de las partidas de los gastos de la comedia nos da cuenta del tipo de gomorresina utilizada para estos efectos, y de su costo en reales:

"De una libra de anime para el humo del monte .....16 Rs." (105).

Según el "Diccionario de Autoridades...", este tipo de gomorresina denominada "anime", se extrae "de un árbol que se cria en las Indias Orientales y Occidentales, muy parecida y semejante al Incienso, y la Mirra. Su perfume oloroso y suave fortalece el cerebro y la cabeza..." (106).

Por lo que podemos deducir, que dicho efecto, impresionó tanto al sentido de la vista, como sirvió de halago al del olfato.

También en el mencionado volcán de "Fieras...", se utilizó un producto semejante para la realización de este efecto, pues según nos informa Calderón, dicha máquina en esta representación:

"...arrojó de sí tan condensados humos, que oscurecieron el teatro, bien que sin molestia del auditorio, porque estaban compuestos de olorosas gomas, de suerte que lo que pudiera ser fastidio de la vista, se convirtió en lisonja del olfato." (107)

Una especie de ruina humeante en forma de torreón que figura en el ángulo inferior de la derecha del dibujo realizado por Baccio del Bianco, perteneciente a la escena del "Infierno", de la representación de "Andrómeda y Perseo" de 1.653, nos puede ayudar a hacernos una idea de cómo se debió realizar la máquina y los efectos que merecen nuestra atención (Fig. 11).

## EL "TEATRO DE FUEGO".

Uno de los espectáculos más ansiados por el público español de esos años, era el contemplar cómo se derrumbaba y era devorado por las llamas, todo el decorado. Como así lo testimonia Baccio del Bianco en una de sus cartas dirigidas al Duque de Toscana en 1.653, en la que le da cuenta de la representación en el Coliseo de "Andrómeda y Perseo". Del Bianco se expresaba así:

"...la fábula era ya conocida, y el aparato escénico numeroso y bastante bueno, con vuelos de todo tipo, precipicios y todo lo que aquí les gusta, ruidos, ruinas y terremotos, sustos..." (108).

Efectivamente, en 1.639 nuestro dramaturgo, muestra sus quejas en una carta autógrafa, acerca de una memoria escrita por Cosme Lotti en la que daba instrucciones para realizar las decoraciones, las tramoyas y demás efectos, para la representación en medio del estanque del Buen Retiro, del drama de gran espectáculo "Circe o el mayor encanto, Amor" (109).

Calderón en dicha carta protestó por no poder "guardar el orden que en ella se me da", por "mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación" (110).

Testimonio que nos indica la gran inclinación del gusto del público español, por esos años, hacia los espectaculares montajes de gran aparato, como observaba Baccio y en las que ocupaban un destacado lugar las invenciones como la que estamos tratando.

Quizás fuera esta una de las razones por las que nuestro dramaturgo en sus últimos años, dedicó su producción al teatro de corte, pero también hemos de reconocer, que precisamente en este tipo de representaciones, fue donde Calderón pudo dar muestras de su particular ingenio inventivo.

Por lo expuesto se hace comprensible, que Calderón a pesar de sus protestas hacia las órdenes escenográficas de

Lotti para la referida puesta en escena, siguiera, según nos dice **Valbuena Briones**, algunas de las observaciones de la traza de los decorados y de la disposición de las tramoyas, ya directa o indirectamente, entre las que figuraba el hundimiento del Palacio de Circe y la aparición de un volcán arrojando llamas. Catástrofes, al igual que en nuestra comedia, debidas a los poderes maléficos de una personificación: en este caso se trataba de la hechicera Circe (111).

Podemos decir, que desde los comienzos de nuestro teatro cortesano casi nunca faltaron en sus representaciones, mutaciones en las que no figurara alguna de esta espeluznantes tramoyas con efecto incluido. Los elementos meteorológicos desatados con toda su furia, ya tratados, horribles terremotos, volcanes en erupción, como el que nos ocupa, etc., en fin, todos estos desastres, con sus desoladoras consecuencias, fueron fingidos en la escena de manera admirable, debido al ingenio de nuestros escenógrafos-ingenieros.

Las alusiones al "teatro de fuego", son muy frecuentes en las comedias calderonianas:

"Descúbrese el teatro de fuego, que será de chozas y árboles abrasados." (112).

Pero donde se desarrollaron todas estas arrasadoras invenciones, fue en las mutaciones denominadas "Teatro de Infierno", siendo este uno de los teatros habituales del repertorio de comedias de aparato, junto con el de "bosque", "marina", "gruta", "palacio" y "jardín".

De este modelo de teatro tenemos importantes ejemplos en dibujos escenográficos de **Giulio Parigi**. Modelos que asimiló de forma magistral su discípulo **Baccio del Bianco**, buena muestra de ello nos da su dibujo, testimonio de la representación en 1.653 de "Andrómeda y Perseo", que ya hemos tratado, donde Baccio nos presenta una dantesca escena del Infierno. Según **Rodríguez G. de Ceballos**, Baccio diseñó un infierno cuyo pavoroso aspecto fue conseguido gracias a los bastidores y al telón de fondo, cuajados de caprichosas rocas erosionadas y de espantables ruinas humeantes, tal como si el artista se hubiera inspirado en algún cuadro del mismo tema pintado por "El Bosco" (113) (Fig. 11).

**Dearbon Massar**, nos dice que en el manuscrito de "Andrómeda y Perseo", Calderón da cuenta del uso de resinas para el efecto del fuego de esta mutación de "Infierno", y comenta que la transformación de la escena fue maravillosa. "Discordia" movió su vara mágica, (dada a ella por **Juno** conspirador contra **Palas** y **Mercurio**) y al instante apareció "Vulcano de fuego", con lo cual los espectadores quedaron

asombrados. Además, nos dice que dicha mutación contó con la figura de un autómatas que representaba al "Infierno", cuyo animado movimiento, estuvo acompañado por una disonante música (114). Obsérvese, que como siempre todos estos elementos se desatan a las órdenes de un ser maléfico.

**LA NUEVA APARICION DE MEGERA Y EL ESTALLIDO DEL VOLCAN CON  
PAVOROSO INCENDIO INCLUIDO, COMO FINAL DE LA SEGUNDA  
JORNADA.**

Vamos a estudiar ahora, cómo se adaptaron los efectos tratados anteriormente a las necesidades de la línea dramática de nuestra comedia, que como indica Calderón, hicieron de esta mutación "...un todo de maravillas, que sola cada una de sus partes bastaba para la admiración." (115)

El elemento escenográfico protagonista de este final de jornada, fue sin duda el célebre volcán "Mongibelo", como así también lo denomina Calderón, considerado por sus habitantes como "el terror de Trinacria" (116).

Su ingeniosa máquina fue uno de los puntos de atracción del público que presencié nuestra representación, pues recurrió a efectismos casi inverosímiles, simulando reventarse y arrojando por su cráter un gran material de piedras y de materias aparentemente encendidas, para asombro y tal vez miedo del espectador.

Las primeras escenas de esta mutación, se desarrollaron en el mencionado entorno, con el volcán como testigo, avisando con sus chispas y denso humo que arrojaba por su cráter, la terrible catástrofe que iba a desencadenar con su tremenda explosión.

La llegada a Trinacria de Mitilene, acompañada de Aurelio y de su ejército, dispuesta a hacer la guerra contra Arminda y la aparición de Leonido y Polidoro vestidos de "humildes soldados", y su encuentro con Merlín con incidente incluido, y el enfrentamiento de ambas amazonas, acompañadas de sus respectivos ejércitos, fueron las intervenciones más notables, que justificaron el movimiento escénico en el principio de esta mutación (117).

Cuando ambos ejércitos estaban dispuestos a emprender la lucha, "...se descubrió encima del monte, Megera en una tan horrorosa hidra..." (118). Tal aparición motivó una fingida huida de todas las personas de la escena, escondiéndose entre cajas, oyéndose sus voces desde dentro (119).

La maléfica diosa, como "mensajera del daño", incitaba al volcán a que explosionara y para conseguirlo, según indica Calderón, daba "...diferentes tornos con extraño artificio por él..." (120).

Suponemos que la tramoya sobre la que apareció en esta mutación la personificación de Megera, realizaría los movimientos que menciona nuestro autor, deslizándose de un lado a otro de lo alto del teatro, por los raíles colocados a tal efecto, y que se apoyaban en las paredes laterales del escenario. Maquinaria que al parecer, poseía el escenario del Coliseo, y que se utilizaba para los paseos aéreos de personas encima de carros u otros elementos, como la hidra que nos ocupa, y de la que ya dimos cuenta al tratar de la anterior intervención de Megera en el final de la primera jornada de la comedia (121).

En cuanto a la "hidra", monstruo de siete cabezas (122), sobre la que apareció Megera en esta ocasión, hemos de considerar que pertenecía al grupo de invenciones ejecutadas por Caudí para acontecimientos festivos, de las que ya dimos cuenta al tratar de la sierpe sobre la que tal personificación intervino en la mutación final de la jornada anterior (123).

Dicho monstruo está claramente emparentado con los serpentones que intervinieron en las tarascas del Corpus madrileño. Según apunta Shergold, existen documentos donde se demuestra que Caudí trabajó en la construcción de las tarascas madrileñas en varias ocasiones (124). Se conserva un boceto perteneciente a la tarasca del Corpus del año 1.683, diseñada por Caudí (125).

La hidra representada en este dibujo, es de gran tamaño, con el cuerpo cubierto de escamas, tiene como es natural siete cabezas, patas de ave y cola enroscada en roleo; sobre ella un globo y encima de este, una figura que representa a una sirena envejecida, con cola retorcida y que sostiene con su mano derecha una sonajas y con la izquierda una cadena que va amarrada al cuello de la hidra (Fig. 12).

El mencionado dibujo está realizado a la aguada y en su estado de conservación se detectan algunas manchas de humedad, está firmado y tiene unas anotaciones en las que dice:

"A de tener movimientos la cabeza de la vieja y la mano de las sonajas y en las cabezas de la ydra."

Lo cual nos hace pensar que la hidra que intervino en nuestra comedia, también estaría dotada de movimiento en sus cabezas.

Revisando la documentación gráfica que se conserva de tarascas, es curioso advertir, que casi todas llevan como monstruo a una sierpe, mientras que en cambio, la diseñada por nuestro escenógrafo, nos presenta la figura de una hidra. Esto nos llevaría quizás a deducir que, Caudí después del éxito obtenido con la invención en la representación de "Hado y divisa...", repitiera el mismo monstruo en la tarasca que ejecutó para el Corpus de 1.683 (126).

Aunque hemos de considerar, que estos horribles monstruos de siete cabezas, con o sin personificaciones sobre ellos, fueron parte de las representaciones que ofrecía el horripilante "teatro de Infierno". Como así podemos ver en un dibujo escenográfico de Giulio Parigi perteneciente a una escena infernal de "La Regina de Sant'Orsola" de 1.624, donde aparece también, el monstruo de la hidra con una personificación sobre ella, al igual que en nuestra comedia figuró **Megera**, en este caso parece ser el "Diablo" (Fig. 13).

Nuestro dramaturgo en la mencionada mutación del "Infierno" de "Andrómeda y Perseo", también introdujo en escena la figura de este horrible monstruo (127), que junto al "Perro de tres cabezas", podemos ver en el ángulo inferior de la izquierda del tratado dibujo escenográfico de Baccio del Bianco (Fig. 11).

Y siguiendo el orden dramático de la mutación que nos ocupa, diremos que a consecuencia de las incitaciones perniciosas de la diosa **Megera**, demostradas teatralmente con el artificioso movimiento descrito "Reventó el volcan con estruendo tan terrible, que la admiracion que le atendia perdonara tanto primor á lo fingido, por no verse con tanto susto en lo imitado" (128).

Nos imaginamos, que para fingir el tremendo estruendo ocasionado por la explosión del volcán, al que alude Calderón, se echara mano de los trucos recomendados desde los tiempos de Serlio y más tarde por Sabbatini para simular estos efectos acústicos, que se debían ejecutar desde dentro del escenario y de los que ya dimos cuenta en el final de las mutaciones de la primera jornada de la comedia (129).

Y así nos describe nuestro autor la tremenda catástrofe que se organizó en el escenario del Coliseo en este final de la segunda jornada de "Hado y divisa...":

"Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas de que se componia; con ira impetuosa las arrojó por el teatro, dejando descubiertas sus ardientes entrañas, llenas de fuego natural; y aunque la máquina del monte se deshizo, no se deshizo ni el susto ni la admiracion, porque

quedaron sus quebrados senos arrojando llamas; y las piedras que repartían por el teatro estaban tan encendidas, que en cada una se podía tener un nuevo Etna." (130).

Creemos que estos desastres se fingieron en la escena de la siguiente forma:

Para imitar en el teatro el desencajamiento del monte y la expulsión de sus peñas hacia el exterior, es de suponer que unos hombres escondidos detrás de dicha máquina realizaran la operación de la apertura de los pasadores, de los que como hemos visto debió de estar dotada esta invención en su reverso. Al abrirse estos, las diferentes partes, de las que se debió componer esta máquina, serían empujadas hacia la platea. Debieron salir por lo tanto despedidas, esparciéndose por el tablado, dando la sensación al auditorio de que se trataba de las propias peñas del monte.

Esos trozos de bastidor, del que al parecer se compuso nuestro monte, estuvieron pintados e imitando su relieve y debió de figurar en ellos muy bien simulada la textura del monte, de tal modo que debieron parecer auténticas peñas. Y nos parece probable que para conseguir el efecto de que se trataba de un material incandescente, fueran previamente humedecidos, como recomienda Sabbatini, con un "aguardiente ligero", aplicándoseles en el momento oportuno fuego de una candela para que ardieran, consiguiéndose así el sorprendente efecto que refiere nuestro autor (131).

Una partida de los gastos de la comedia, nos da cuenta de cierto pago hecho a un alguacil de Corte, por traer al Coliseo las "botijas para la mutación de piedras" (132). "Botijas", según el "Diccionario de Autoridades...", se denominaba a "La bota de barro pequeña, ó cubéta de madera, en que se suelen llevar los líquidos en los navios." (133). Lo que bien pudiera tratarse entonces de los recipientes que contenían el "aguardiente ligero". Siendo así, podemos decir que este efecto fue realizado en nuestra mutación por el mencionado sistema impuesto por Sabbatini, aunque utilizado anteriormente por Serlio y también desde los tiempos del teatro antiguo (134).

Un grabado de la Enciclopedia Diderot et D'Alembert (1.751), nos presenta un dibujo escenográfico de una abrasión de bosque, en el que se puede ver un gran peñasco ardiendo. Efecto que debió de ser realizado de un modo semejante al estudiado, ya que en esta publicación se aplicaron las teorías de Sabbatini (Fig. 14).

De un monte desgajado y de sus partes, también esparcidas por el teatro, nos da cuenta Lotti en su



mencionada memoria para la escenografía que había de realizarse en la representación en el estanque del Buen Retiro de "El mayor encanto, Amor" y que el escenógrafo describe de la siguiente manera:

"....se oirá un espantoso terremoto con alteración del aire, que despidiendo relámpagos con un temeroso trueno, arrojará un rayo velocísimo, que herirá en la cumbre y superficie del monte, arruinándole de forma que desgajado y desunido en muchas piezas, vendrán á caer en diferentes partes del teatro, con cuyo suceso se desaparecerán los animales y cesará la música, y quedarán llenos de terror los caballeros...." (135).

Como podemos comprobar, la escenografía propuesta por Lotti tiene mucho que ver con la que nos ocupa, tanto por su maquinaria como por su movimiento escénico.

Aunque el escenógrafo de Pesaro en su "Pratica...", dedica ciertos capítulos en los que da instrucciones, como estamos viendo, para las mutaciones de incendios, no por ello deja de desaconsejarlas por peligrosas, en todo caso recomienda que estas se reserven, al igual que la de la catástrofe, para el final de la representación (136).

Para el incendio de los bastidores laterales, Sabbatini manda proveerse de tantos trozos de tela vieja y usada como bastidores y del mismo tamaño de los que se pretendan arder, humedeciéndolos con aguardiente ligero y anteponiéndolos a los bastidores. Prendidas estas telas por muy poco espacio de tiempo, se obtendría el correspondiente efecto y para apagar el fuego se tornarían de golpe todos los bastidores (137).

Siendo estas mutaciones de fuego parte del repertorio del teatro de aparato y al no poder prescindir de ellas, Sabbatini se vió en la necesidad de concentrar su atención en el modo de conseguir una representación lo más realista posible del fuego, pero evitando al mismo tiempo, todo riesgo de incendio en el escenario. Para ello aconsejaba practicar una gran abertura en medio del tablado del escenario. Y desde el foso hombres adiestrados en estos menesteres sostendrían antorchas provistas de un bote de latón con orificios, lleno de pez y de resina pulverizados, como ya hemos tratado. Abierto el escotillón del infierno, estos hombres agitarían hacia arriba con fuerza las antorchas, previamente encendidas, haciendo salir la pez y la resina que, al incendiarse, provocarían intensas llamaradas y gran profusión de humo (138).

En un dibujo de Giulio Parigi en el que el escenógrafo florentino nos presenta una visión de la "Isola d'Alcina ardente", perteneciente a la escena III de "La Liberazione di Ruggiero", Florencia, 1625, podemos ver los bastidores laterales envueltos en llamas, y llamas de fuego saliendo del suelo del escenario, a través de los escotillones abiertos para tal efecto. Artificio realizado por el mismo sistema que años más tarde recomendaría en su "Pratica..." Sabbatini, para la realización de incendios en la escena (Fig. 15).

Lo cual reafirma nuestra hipótesis, de que en el suelo del escenario, justamente detrás de la máquina de monte que merece nuestra atención, habría una abertura, por la que ciertos hombres desde el foso pudiesen realizar las operaciones descritas del desencajamiento del monte y los efectos de fuego tal como recomienda Sabbatini.

Como indica Calderón, nuestro volcán al explotar, dejó "...descubiertas sus ardientes entrañas llenas de fuego natural", quedando "...sus quebrados senos arrojando llamas", lo que nos hace pensar que dicha máquina no fue destruida en su totalidad, quedando de ella unas ruinosas peñas, es decir parte de su falda, detrás de las cuales se ejecutarían los efectos descritos (139).

Una máquina de volcán semejante a la de nuestra mutación, y realizada con una misma técnica teatral, reproduce la Enciclopedia Diderot et D'Alembert. El mencionado grabado nos muestra una representación de este elemento escenográfico en plena erupción, en ella podemos ver el desprendimiento de sus peñas expulsadas con gran fuerza hacia el exterior, su falda medio destruida con algunas ramas y los efectos de fuego y humo que debieron ser ejecutados de igual forma que en la invención que nos ocupa (Fig. 16).

Cierta partida de los gastos de la comedia, nos da cuenta del pago efectuado a Juan Fernández de Laredo por haber pintado entre otros "el bastidor de fuego" (140). Por lo tanto hemos de pensar que, además de pintarse sobre este bastidor un tema de incendio, en el que figurarían representadas grandes llamaradas en una entonación cálida, dicho elemento bajaría desde lo alto del teatro, colocándose en el foro como bastidor de fondo, es decir ocupando el último término del decorado, convenientemente iluminado para que expandiera su encendido colorido, que acompañado de los efectos de fuego natural, debieron formar un increíble conjunto.

Gracias al lugar que ocupó en el espacio escénico, este "bastidor de fuego", nos imaginamos que la mutación que nos ocupa lograría una gran ambientación, consiguiendo desde el

punto de vista del espectador, el máximo logro propuesto por todo escenógrafo con estas invenciones, que no era otro si no el presentar ante el auditorio la dantesca escena de un teatro derrumbado y envuelto en llamas.

En un desolador entorno de teatro de ruinas, cenizas y restos del volcán, el movimiento escénico en este final de jornada se ejecutó de la siguiente forma: ante la huída de todos por la tremenda catástrofe, sus voces se oían entre cajas. En escena Leonido, Polidoro y Merlín contemplan los rescoldos del volcán que después de su explosión ha dejado el aire encendido, tanto que sus pavesas con la fuerza del viento van a ser las culpables de un nuevo incendio en el cuartel de Arminda, detectado por Polidoro (141), de la cual se oyen entre cajas sus voces pidiendo auxilio, y a socorrerla sale de escena presuroso Leonido, seguido de Polidoro y Merlín. Salen a escena los príncipes Florante y Adolfo, dando muestras de su desconsuelo por no ser ellos los salvadores de Arminda. En este momento el valiente Leonido irrumpe en escena con Arminda en sus brazos, ante el asombro de todos (142).

Y así, como dice nuestro dramaturgo: "En el asombro que trujo el volcan, y el incendio que causó en las tiendas de Arminda, y el socorro de Leonido, se acabó la segunda jornada igualmente á la primera" (143).

Lo que nos hace pensar que Calderón, como gran conocedor del orden que debía seguir una representación de teatro con aparato, situó tanto el teatro de tempestad como el de fuego, en el final de jornada, quizá siguiendo en cierto modo las instrucciones de Sabbatini. Aunque en la época del estreno de "Hado y divisa...", el Coliseo contaba con una gran maquinaria para poder realizar estos efectos, y sobre todo disponía de un personal especializado y con gran experiencia, que es precisamente el que recomienda entre otros pormenores ya mencionados, el tratadista para la realización de estas invenciones.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Véase Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 2.- Recuérdese lo que hemos dicho sobre la "gruta" en el Capítulo anterior. "La gruta como morada y prisión de la salvaje Marfisa".
- 3.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 4.- Véase Ibidem Supra.
- 5.- PALOMINO, A. "Museo pictórico y Escala óptica". Ed. Aguilar. Madrid 1947. Pág. 627.
- 6.- Véase la Parte Primera. Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".
- 7.- Véase la Fig. 2 del Capítulo I de la Parte Primera.
- 8.- PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 627.
- 9.- PEDRETTI, CARLO. "Desins d'une scène, executés par Léonard de Vinci pour Charles D'Amboise (1506-1507)". Jean Jacquot, "Le lieu theatral a la Renaissance". Págs. 23-34.  
En cuanto a la posible fecha en que Leonardo realizó los proyectos para esta intervención, (Ms. Arundel 263, f. 224) consúltese lo que dice este autor al respecto. Véase también en esta publicación, el resto de las ilustraciones que no reproducimos, de los dibujos escenográficos de Leonardo y de la reconstrucción moderna de la maqueta de la cueva infernal de Leonardo, bajo una montaña, llevada a cabo por la investigación y asesoramiento de este autor.
- 10.- Consúltese lo que decimos sobre la función de las cortinas en nuestro teatro de corral. Parte Primera. Capítulo III. "La intervención de la cortina en nuestras primeras representaciones escénicas".
- 11.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro 1982. Pág. 99.

- 12.- **ARRONIZ, O.** "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid. Pág. 187.
  - 13.- **VEGA CARPIO, LOPE DE.** "Los Hechos de Garcilaso". Jornada III. Escena 2. (Citado por Othón Arróniz Op. Cit. nota 39. Pág. 180).
  - 14.- **NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.** Op. Cit. Págs. 111-112.
  - 15.- **HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO.** Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez. Publicada por **Menéndez Pelayo** en sus "Observaciones preliminares" a las Obras de Lope de Vega. B.A.E. 188. Pág. 247.
  - 16.- **CALDERON DE LA BARCA, P.** "Los Hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea". Ed. Aguilar. Obras completas. Tomo II. Jornada II. Escena 26.
  - 17.- **CALDERON DE LA BARCA, P.** "Apolo y Climene". Ed. Aguilar. Obras Completas. Tomo II. Acotación escenográfica de la primera jornada. Pág. 1817.
  - 18.- **CALDERON DE LA BARCA, P.** "El monstruo de los jardines". Ed. Aguilar. Obras Completas. Tomo II. Acotación escenográfica de la tercera jornada. Pág. 2021.
  - 19.- **CALDERON DE LA BARCA, P.** "Los dos amantes del cielo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Acotación escenográfica de la tercera jornada. Pág. 1105.
  - 20.- **BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** "Un palacio para el rey". Alianza Forma. Madrid 1981. Pág. 214.
  - 21.- **DEARBON MASSAR, PHYLLIS.** "Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco". Revista Master Drawings. XV-4 (1977).  
Plantas que semejaban beleños y cipreses. El ciprés ya fue considerado por Alciato como árbol funesto. Por lo tanto, estas luctuosas plantas iban en consonancia con el recinto infernal que era la Gruta de Morfeo.
  - 22.- **EGIDO, A.** "La fiera, el rayo y la piedra". Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid 1989. Págs. 37-48.  
Según apunta esta autora, los jardines españoles a la italiana, como el de la casa Lastanosa de Huéscá, tenían todos gruta.
  - 23.- **BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** Op. Cit. 1981. Pág. 77.
  - 24.- **EGIDO, A.** Op. Cit. (1.989). Pág. 46. Nota 80.
- COLONNA, FRANCESCO.** "Hpynerotomachia Poliphili".

Edición facsímil prologada por Peter Dronke (Venetiis, Aldo Manuzio 1499). Zaragoza. Ediciones del Pórtico 1981.

- 25.- **PEREZ SANCHEZ, A.** "José Caudí, Arquitecto y Decorador". Actas del Congreso sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid 1981. Véase el apéndice documental, págs. 1666-67, donde este autor transcribe los documentos pertenecientes al contrato de esta obra efímera: "Escriptura de obligazion y contrato que otorgaron el Reverendísimo Padre Fray Francisco de San Antonio, Joseph Caudí y Julián de Arriola. En 2 de diziembre de 1690".
- 26.- **PEREZ SANCHEZ, A.** "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón". "Goya". Revista de Arte. Nº 161-162. Marzo-Junio 1981. (Centenario de Calderón). Pág. 271. Estas fiestas romanas, según nos informa este autor, han sido dadas a conocer por M. Fagiolo dell'Arco y S. Corandini. "L'Effimero Barroco", Roma 1978.
- 27.- **EGIDO, A.** Op. Cit. (1989). Pág. 34.
- 28.- **GALLEGO, JULIAN.** "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Págs. 251-268.
- 29.- **CALDERON DE LA BARCA, P.** "Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca, en favor de los profesores de la pintura...". Ed. por Nipho, M. en "Cajón de sastre literario". T. IV, Retal 2º. Madrid, 1.781 (a que se refiere Menéndez Pelayo, "Ideas estéticas", II. Págs. 405-406).
- 30.- **GALLEGO, JULIAN.** Op. Cit. Pág. 256.
- 31.- Véase el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Segunda Jornada.
- 32.- Véase el Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 33.- **ATKINSON, W.** "Reflejos del Oriente sobre el teatro de Calderón". (Véase la nota de M. Dieulafoy sobre esta obra en "Revue Hispanique", VII, 553).
- 34.- **CALDERON DE LA BARCA, P.** "Dicha y desdicha del nombre". Obras Completas. Tomo I. Ed. Aguilar. Madrid 1.987. Jornada II. Pág. 1.814. El personaje de esta comedia el gracioso Tristán, criado de Don Felix, cuando es aposentado en casa del justicia Liodoro, no se asombra ante las líneas arquitectónicas, sino ante la magnificencia interior de

la misma.

- 35.- Véase el Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 36.- **VALBUENA BRIONES, ANGEL.** "El reflejo de Oriente". Prólogo a las Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo I. Págs. 42-45.  
Nos dice este autor que, es curioso tener presente el número de veces que Calderón recurre a nombres que tienen una ascendencia oriental y particularmente egipcia. Así como también, para este autor, el ansia de encontrar lo prodigioso y extraordinario en las representaciones cortesanas de esta época, como la de "Hado y divisa...", pudieron ser eco de la ampulosa imaginación oriental.
- 37.- **VALBUENA BRIONES, A.** Op. Cit. Pág. 44.
- 38.- Véase la Parte Primera. Capítulo I. "Los bastidores y las bambalinas".
- 39.- **POZZO, ANDREA.** "Prospettiva de Pittori e Architetti". Ed. Roma, 1.700. Parte Seconda. (Biblioteca Nacional, Madrid).
- 40.- **CEAN BERMUDEZ, JUAN AGUSTIN.** "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, 1.800. Edición utilizada Madrid, 1.965. Tomo I. Pág. 294.  
  
Véase también, lo que dice Palomino acerca de este pintor. **PALOMINO, A.** Op. Cit. Tomo III. Pág. 1.048.
- 41.- **SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E.** "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos". "Fuentes para la Historia del Teatro en España I". Támesis Books Limited. London. Madrid, 1.982. Gastos de la comedia de "Hado y divisa...". Doc. 43. Pág. 132.
- 42.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 43.- Sírvanos de ejemplo la transcripción de este texto:

"Blanco.  
¿Qué significa quiero saber?  
Castidad, que es  
la color de que me precio.  
Azul quiero  
que ha de significar celos.  
Verde que significa  
la esperanza de la tierra.  
Morado, amor que sea honesto.  
Dorado, que significa deseos.

Negro que significa tristeza."

CALDERON DE LA BARCA, P. "La primer flor del Carmelo". Auto. Ed. Valbuena.

- 44.- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte. Nos. 161-162. Marzo-Junio 1.981. Centenario de Calderón. Págs. 282-289.
- 45.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 46.- Ibidem Supra.
- 47.- Caudí para conseguir un efecto semejante se sirvió de "hojuelas de plata", nos referimos al adorno de un "Jeroglífico" que realizó nuestro escenógrafo con motivo de la fiesta de canonización de San Luis Beltrán, Valencia 1.673, del que daremos cuenta más adelante. (Capítulo IV de la presente parte. Pág. 357).
- 48.- Véase lo que decimos acerca de las recomendaciones que da Sabbatini para colocar las luces en el escenario en la Parte Primera. Capítulos II y I. "Introducción" y "Las luces del escenario".
- 49.- Existe una memoria de Cosme Lotti para realizar la puesta en escena en el Estanque del Buen Retiro de la comedia de Calderón, "Circe o el mayor encanto, Amor" (1.639), donde el escenógrafo describe un efecto de reverberación semejante al que nos ocupa, también debido al reflejo de la luz sobre la rica decoración que ostentaba un palacio, igualmente producto de una transformación, en este caso un horrible monte se transmutó en "...un riquísimo palacio, adornado de entretejidos de diversos colores y piedras preciosas, bizarra y bien entendida arquitectura, con columnas de ágatas y cristales, y basas, capiteles y cornisas de oro..."; "...y al aparecer de esta nueva maravilla, se verá con prodigio notable alumbrar el teatro con claridad tan grande, como si el sol ministrase su luz, la cual ha de proceder y resultar de la reverberación que harán las joyas del rico y suntuoso palacio...".

CALDERON DE LA BARCA, P. "Comedias". Tomo I. B.A.E.. Pág. 387.

(Compruébese además la enorme relación que tiene esta decoración y efectos propuestos por Lotti para este montaje, con los realizados en nuestra visión de "gabinete real", por Caudí, años más tarde).

- 50.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...". Según el "Diccionario de Autoridades...", la palabra



"tocar" significa entre otras definiciones: "...vale también peinar el cabello, componerle con cintas, lazos, y otros adornos".  
Pensamos que este es el sentido que le da Calderón en esta escena.

51.- RODRIGUEZ BERNIS, SOFIA. "Muebles". "El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores. T. Español. Ayuntamiento de Madrid. Cat. Madrid, 1.984. Págs. 210-217.

52.- Estaba formado por una tarima de varios escalones de madera que se armaba para la ocasión, cubierta de una alfombra sobre la que se colocaban los asientos.

53.- ZABALETA. "El día de fiesta por la mañana y por la tarde". Biblioteca Clásica Española. Barcelona, 1.885. Pág. 182.

54.- "Descúbrese un estrado, en que están haciendo labor Doña Leonor, Estela y Laura".

PEREZ DE MONTALBAN, JUAN. "No hay vida como la honra". B.A.E. XXXIII, 564. Citado por Rodríguez Bernis. Op. Cit. Pág. 216.

55.- Sillas para los caballeros y almohadas para las damas.

DON JUAN "... y halléla con la mano en la mejilla que el cuerpo en el estrado reclinaba.  
Saludéla, llegué, tomé una silla..."

LOPE DE VEGA. "Las bizarrias de Belisa". B.A.E. XXXIII. 564. Citado por Rodríguez Bernis. Op. Cit. Pág. 216.

56.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

57.- D'AULNOY, MADAME. "Relación que hizo de su viaje por España la señora condesa.... en 1.679". Primera versión castellana del libro: "Relation du voyage d'Espagne...". 1.891.

58.- DEARBON MASSAR, PHYLLIS. Op. Cit. pág. 371.

59.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Tomo II. Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987. Jornada II. Pág. 1.654.

60.- Dos coros y dos voces con la música alternaron estos versos:

"Si yo gobernara el mar".  
"Si yo tuviera el poder".

"Ni le quitara el crecer".  
"Ni le quitara el menguar".

CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. B.A.E.  
Pág. 370.

61.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

62.- Este canto, al que Calderón denomina: "El de la nueva flor,/ Hija del sol y del alba", puede tener cierta relación con el motivo por el que se representó la comedia, las Bodas Reales. Nuestro autor da a este canto un tratamiento parecido a las alegorías de la Loa, "El Clavel" (Carlos), "La Azucena" (Ma Luisa). En este caso pudieran estar representadas las figuras reales en "La Rosa" y "El Lirio", es decir la Reina y el Rey:

"...Ella, (La Rosa), viendo cuánto fiel  
El galan lirio excedía  
Al narciso y al clavel,  
Le admitió en la monarquía  
De su querido verjel." (Anuncia el himeneo real).

CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem Supra. Pág. 371.

63.- Consúltese Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Segunda Jornada.

64.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

65.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de La fiera, el rayo y la piedra, dada en Valencia en 1.690". Diálogos Hispánicos de Amsterdam. 8/III. Pág. 760.

66.- Según la descripción que nos ha transmitido el propio Calderón de la puesta en escena de "Fieras afemina amor", se utilizaron como escenarios un bosque, la fachada y el interior de un palacio, una gruta y un hermoso jardín, es decir, tres de los escenarios que aparecen en "Hado y divisa..."

CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. B.A.E. Tomo II.

67.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

68.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. Pág. 132.

69.- Véase las recomendaciones que da Palomino para el trazado, colocación y pintura de este tipo de bambalinas en la Parte Primera. Capítulo I. "Los bastidores y las bambalinas".

- 70.- Véase la Parte Primera. Capítulo I. "La sala del Coliseo del Buen Retiro".
- 71.- GALLEGO, JULIAN. Op. Cit. Págs. 225-226.  
Según este autor, el cortinaje fue empleado por todos los grandes retratistas europeos, de Van Dyck a Lawrence.
- 72.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. Pág. 132.
- 73.- Recuérdense la intervención del espejo en las composiciones velazqueñas y como accesorio repetido de los retratos de Carlos II, pintados por Carreño, así como de su simbolismo en la emblemática.  
Véase lo que decimos del "Salón de los Espejos" del Alcázar madrileño y del uso de este elemento en los "Espejos de príncipes", en el Apéndice 5. "La divisa de Leonido" y también la Segunda Parte. Capítulo I. "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".
- 74.- "Corre una cortina, y descúbrese un bufete, y sobre él una fuente y en ella una corona de oro de rey".
- TIRSO DE MOLINA. "La venganza de Tamar". B.A.E. IV. Pág. 440. citado por Rodríguez Bernis. Op. Cit. Pág. 228.
- 75.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 76.- Véase Parte Primera. Capítulo I. "El punto de vista real".
- 77.- Consúltase la escena correspondiente en: CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.). Pág. 372.
- 78.- Véase lo que dice Rodríguez Bernis, Op. Cit., acerca de la función jerárquica de los asientos en este siglo. Págs. 220-222.  
El uso de los asientos estuvo muy reglamentado en la España del Siglo de Oro, el ceremonial de dar la silla ocupa escenas de "El valiente justiciero" de Moreto; "El villano en su rincón" de Lope, y "No hay burlas con el amor" de Calderón, como ha observado GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 226.
- 79.- RODRIGUEZ BERNIS, SOFIA. Op. Cit. Págs. 217-218.
- 80.- Este artista dedicó especial atención toda su vida a la restauración. Poleró fue un gran conocedor de las colecciones de pinturas reales, ya que tuvo la ocasión de estudiarlas detenidamente durante su época de

restaurador en el Museo del Prado, en El Escorial y en la Casa Real.

**DIAZ PADRON, M. y ROYO-VILLANOVA, M.** "D. Teniers, J. Brueghel y los gabinetes de pinturas". Cat. Museo del Prado. Madrid, 1.992. Págs. 253-255 y 261.

- 81.- Poleró ha reunido en esta sala palaciega varios cuadros muy famosos que, en la fecha que sitúa la reconstrucción no estaban todos en el Palacio del Buen Retiro, sino repartidos entre este Palacio, el Alcázar de Madrid y la Torre de la Parada.

En esta pintura, que fue presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.881, el pintor utilizó como modelos para los personajes reales, los conocidos retratos de Carreño del Museo del Prado.

**DIAZ PADRON, M. y ROYO-VILLANOVA, M.** Ibidem. Supra.

Según nos da cuenta J. Salvá, a finales de 1.633 los Reyes visitaron los salones y cuartos del Palacio del Buen Retiro ya concluidos y perfectamente amueblados. "Aparecían los muros cubiertos de magníficos tapices de Flandes y admirables pinturas, y alhajados los aposentos con primorosos muebles, todo tan costoso y extremado como era propio de la grandeza del monarca español". Lo que nos hace pensar, que por las fechas del estreno de nuestra comedia, el interior de dicho Palacio, debió presentar un aspecto si no igual, al menos semejante, con el que nos presenta Poleró en esta composición.

**SALVA, JAIME.** "La fragata del Buen Retiro". Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid (1.949), Pág. 210.

- 82.- Véase **CALDERON DE LA BARCA, P.** Op. Cit. (B.A.E. Tomo IV). Págs. 372-374.

- 83.- Consúltese el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Segunda Jornada.

- 84.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

- 85.- **CALDERON DE LA BARCA, P.** Op. Cit. (B.A.E. Tomo IV). Págs. 374.

- 86.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

- 87.- **CALDERON DE LA BARCA, P.** Op. Cit. (B.A.E. Tomo IV). Págs. 374-376.

- 88.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

- 89.- Véase en el plano de la planta del Coliseo de Carlier, el lugar del espacio escénico que ocuparon los siete

primeros términos de bastidores. Fig. 2 del Capítulo I. Parte Primera.

- 90.- Aunque los "14 bastidores de bosque" pintados por **Fernández de Laredo** de los que nos dan cuenta los gastos de la comedia, los hemos asignado a la primera mutación de "bosque" de la representación que nos ocupa, en realidad no poseemos más datos que nos testifiquen a cual de los bosques de la comedia se refieren. Lo que sí es cierto es que fue el especialista en las mutaciones del Buen Retiro en estos temas, por los años del estreno de "Hado y divisa...", y también podemos leer en la mencionada partida, que el pago efectuado a **Fernández de Laredo** y "compania" fue por pintar entre otros los "14 bastidores de bosque, y retocar los demás...", lo que nos hace suponer, que si no pintó todos los bastidores de bosque de esta mutación, al menos los retocó, de manera que podemos decir, que todos los bastidores de teatro de bosque de la representación que nos ocupa estuvieron realizados o conjuntados bajo su experta mano.

**SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E.** Op. Cit. Pág. 132

- 91.- Véase lo que decimos acerca del teatro de bosque en el Capítulo II de la presente Parte. "El teatro de bosque".

- 92.- Recuérdese la gran afición de nuestro autor, hacia el arte de la pintura y de su conocimiento de los paisajes de bosque pintados por **Claudio de Lorena**, del que ya dimos cuenta en el Capítulo II de la presente Parte. "El teatro de bosque".

- 93.-                   "Mejera:  
Antes que las dos se encuentren,  
Y castigada Trinacria,  
Ni la una ni la otra reine,  
Su seno rasgue el volcan,  
Y de su preñado vientre  
En nubes de humo que aborte,  
Globos de fuego reviente."

**CALDERON DE LA BARCA**, P. Op. Cit. (B.A.E.) Pág. 378.

- 94.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

- 95.- Ibidem Supra.

- 96.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. "Fieras afemina amor". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid 1969. Tomo II. Pág. 2046.

- 97.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

- 98.- Véase lo que decimos acerca de la pendiente del tablado en la Parte Primera. Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".
- 99.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 100.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (Madrid, 1969) Pág. 2047.
- 101.- Ibidem Supra. Págs. 2047-48.
- 102.- SABBATINI, NICOLA. Op. Cit. Libro II. Cap. 10. Págs. 85-86.
- 103.- Sabbatini para lograr este efecto recomendaba, que los trozos de los que debían componerse estas invenciones, fuesen unidos en su reverso por bisagras y pasadores de hierro, para que a la hora de realizar dicho efecto de derrumbamiento, una vez abiertos los pasadores, los diferentes trozos se abatirían hacia atrás, es decir girando sobre las bisagras, dando la sensación de desmoronamiento de esa parte del decorado. En nuestro caso, es de suponer, que dichas bisagras no se utilizaran, ya que los trozos de bastidor, simulando la explosión del volcán, serían empujados hacia la platea quedando esparcidos por el tablado.
- 104.- SABBATINI, NICOLA. Op. Cit. Libro II. Cap. 23.
- 105.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. Pág. 119
- 106.- AUTORIDADES. Op. Cit. (1732). Pág. 299. Letra A. Aunque dicho Diccionario nos informa que una "PRAGM. DE TASS. del año 1680, fol. 18. Cada libra de anime copal no puede pasar de doce reales, la utilizada en nuestra mutación según las cuentas de los gastos de la comedia, costó como hemos visto a 16 reales la libra.
- 107.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (Madrid, 1969). Pág. 2046.
- 108.- BACCI, MINA. Lettere inedite di Baccio del Bianco". "Paragone". Revista di arte figurativa e letteratura XIV-157 (1963). (19 de Julio de 1.653. A.S.F. Mediceo f. 5407, c. 209).
- 109.- La memoria escenográfica del italiano Cosme Lotti fue divulgada, gracias a la diligencia de Casiano Pellicer que la incluyó como apéndice en su "Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España". Parte de esta descripción, también la publicó Muñoz Morillejo, J. Op. Cit. Págs. 31-33, y aparece completa en el Tomo I de las "Comedias

de Calderón de la Barca" B.A.E. Pág. 387 y ss.

110.- VALBUENA BRIONES, A. Nota preliminar a "El mayor encanto, Amor". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1969. Tomo II. Pág. 1057.

111.- Circe.- "....Estos palacios  
que mágico el arte finge  
desvanecidos en polvo  
sola una voz los derribe.  
Su hermosa fábrica caiga  
Deshecha, rota y humilde:  
sean páramos de nieve  
sus montes y sus jardines.  
Un Mongibelo suceda  
en su lugar que movite  
fuego, que a la luna abrase,  
entre humo que al sol eclipse.  
(Húndese el palacio de Circe, y aparece  
un volcán arrojando llamas.)"

CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. B.A.E. Tomo I.  
Jornada 3a. Esc. XX. Pág. 410.

112.- CALDERON DE LA BARCA, P. "El hijo del Sol, Faetón".  
Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1969. Tomo II.  
Pág. 1901.

113.- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Escenografía y tramoya en  
el teatro español del siglo XVII". "La Escenografía del  
Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido.  
U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca,  
1.989.

114.- DEARBON MASSAR, PHYLLIS. Op. Cit. Págs. 371-72.

115.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

116.- Como así lo manifiesta la persona de Aurelio:

"Que al occidente, donde el Mongibelo  
Es terror de Trinacria..."

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.) Pág. 376.  
Calderón también denominó al volcán con el nombre de  
"Mongibelo" en "El mayor encanto, Amor". Véase nota  
111 Supra.

117.- Véase Apéndice 3. "Síntesis argumental de Hado y  
divisa...". Segunda Jornada.

118.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

119.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.) Págs. 378-79.

120.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

121.- Véase el Capítulo II de la presente Parte. "El paseo por lo alto del teatro de la sierpe con Megera y Marfisa".

122.- "La hidra de Lerna", pertenece a uno de los "doce trabajos de Hércules". Este monstruo de siete cabezas asolaba la región de Lerna cerca de Argos. En el mismo instante en que Hércules le cortaba la cabeza, salían otras dos en el mismo lugar. Con ayuda de un compañero, la venció cauterizando las cabezas con una antorcha encendida. La última cabeza, que era inmortal, la cortó y la enterró bajo una roca, y luego hundió sus flechas en la hiel venenosa del monstruo.

HALL, JAMES. "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza Editorial. Madrid, 1987. Pág. 157.

De este tema se conserva una buena iconografía. La imaginación barroca se inclinó más hacia el monstruo de siete cabezas, como así la representó Zurbarán en el episodio correspondiente de su serie dedicada a "Los trabajos de Hércules" (Prado) y como es sabido, fue concebida para colocarse en el "Salón de Reinos" del Palacio del Buen Retiro.

123.- Véase el Capítulo II de la presente Parte. "La sierpe de Caudí y su relación con otras invenciones".

124.- SHERGOLD, N.D. "A History of the Spanish Stage...". Oxford, 1967.

125.- Ibidem Supra. (En esta publicación, dicho autor reproduce el dibujo de Caudí en la Ilustración nº 28). 334

126.- Entre las invenciones presentadas por Caudí en el Claustro del Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios y Venerable Antón Martín de Madrid, en 1.690, figuraba también, una "...ydra de siete caueças... por la vnión que thienen los siete pecados mortales al cuerpo de la condenación".

PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E. "José Caudí, Arquitecto y Decorador". Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español el Siglo de Oro. Madrid, 1.981. Apéndice documental. Pág. 1667.

127.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Fortunas de Andrómeda y 334



Perseo". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid 1969. Tomo II. Jornada II. "Aparece la Hidra de siete cabezas". Pág. 1661.

- 128.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 129.- Véase lo que decimos acerca de la realización en el teatro cortesano de estos efectos acústicos, en el Capítulo II de la presente Parte. "Efectos especiales como parte integral de un mundo mágico llevado al teatro".
- 130.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 131.- SABBATINI, NICOLA. Op. Cit. Libro II. Cap. 11.
- 132.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. Pág. 133.
- 133.- AUTORIDADES. Op. Cit. Pág. 662. Letra B.
- 134.- Estas tramoyas y otras más complicadas todavía, fueron utilizadas ya en el teatro antiguo, como se deduce de la lectura del libro de Julius Pollux, "Onomastikon". Citado por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS. Op. Cit. Pág. 41. Nota 17.
- 135.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Comedias. Tomo I. B.A.E. Pág. 387.
- 136.- SABBATINI, NICOLA. Op. Cit. Libro II. Cap. 11.
- 137.- Ibidem Supra.
- 138.- Ibidem Supra. Libro II. Cap. 23.
- 139.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 140.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. Pág. 132.
- 141.- "Polidoro:  
Pues aun hay otro accidente  
Las encendidas pavesas  
Que al aire es fuerza que vuelven,  
Sobre aquel vecino bosque  
diluvios de chispas llueven."
- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.) Pág. 379.
- 142.- Véase Apéndice 3. Segunda Jornada. Pág. 494.
- 143.- Apéndice 2. Pág. 482.



SCENA GROTTA DI VULCANO.

FIG. 1: ALFONSO PARIGI. Escena de la "Gruta de Vulcano".  
"Le Nozze degli Dei". C. Coppola. (Florençia,  
1.637). Madrid. Biblioteca Nacional.

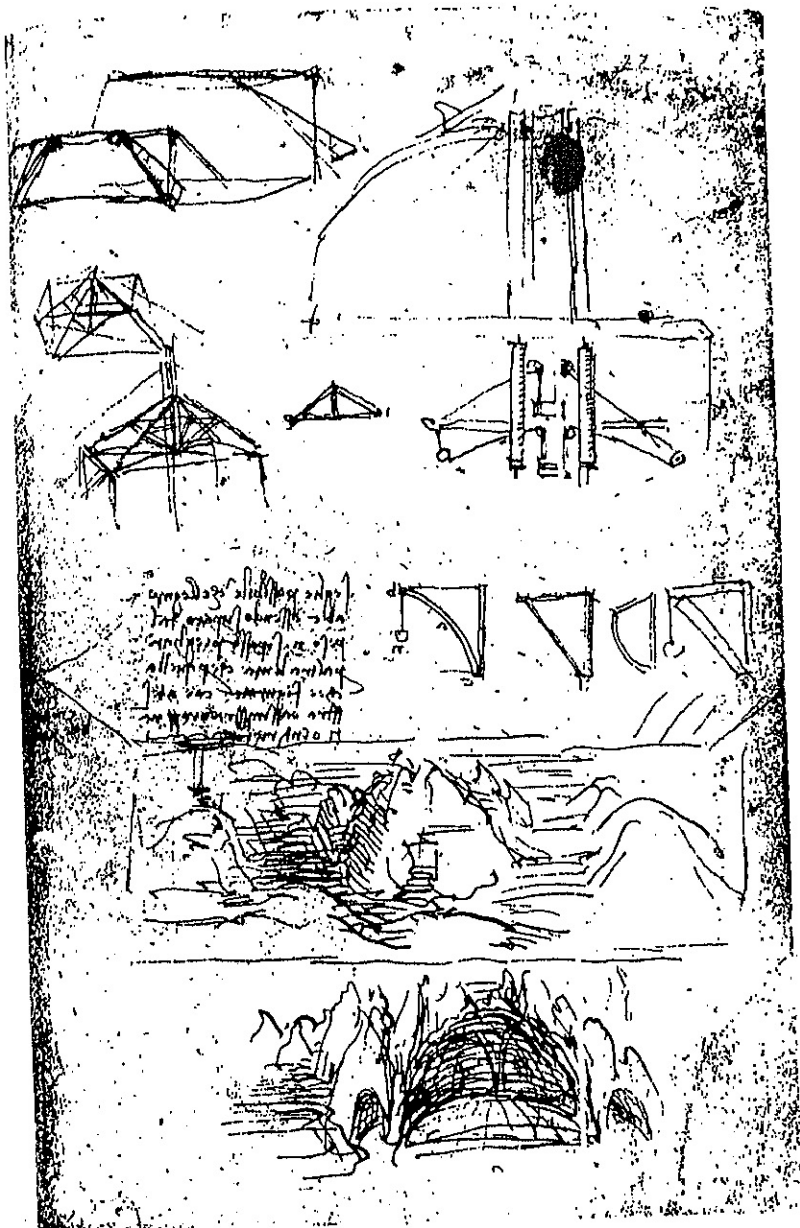


FIG. 2:  
LEONARDO DA VINCI.  
Bocetos de una maquinaria  
escénica para una producción  
de "Orfeo" de Poliziano. 1490.  
(Dibujo).

MS Arundel 263, f. 224.  
British Library.

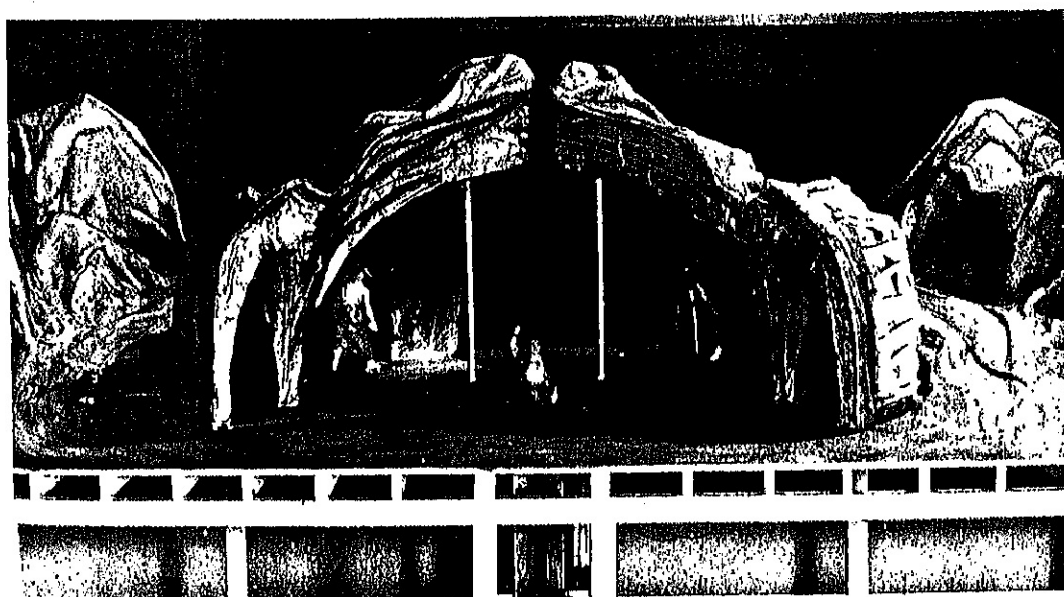


FIG. 3: Maqueta del decorado móvil ejecutada por C. Jones,  
Universidad de California -Los Angeles-, con la  
colaboración de William W. Melnitz y Steinitz,  
después de la interpretación por Carlo Predetti de  
los dibujos de Leonardo.



FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653).  
"La gruta de Morfeo". Cambridge, Mass, Universidad  
de Harvard, Houghton Library.

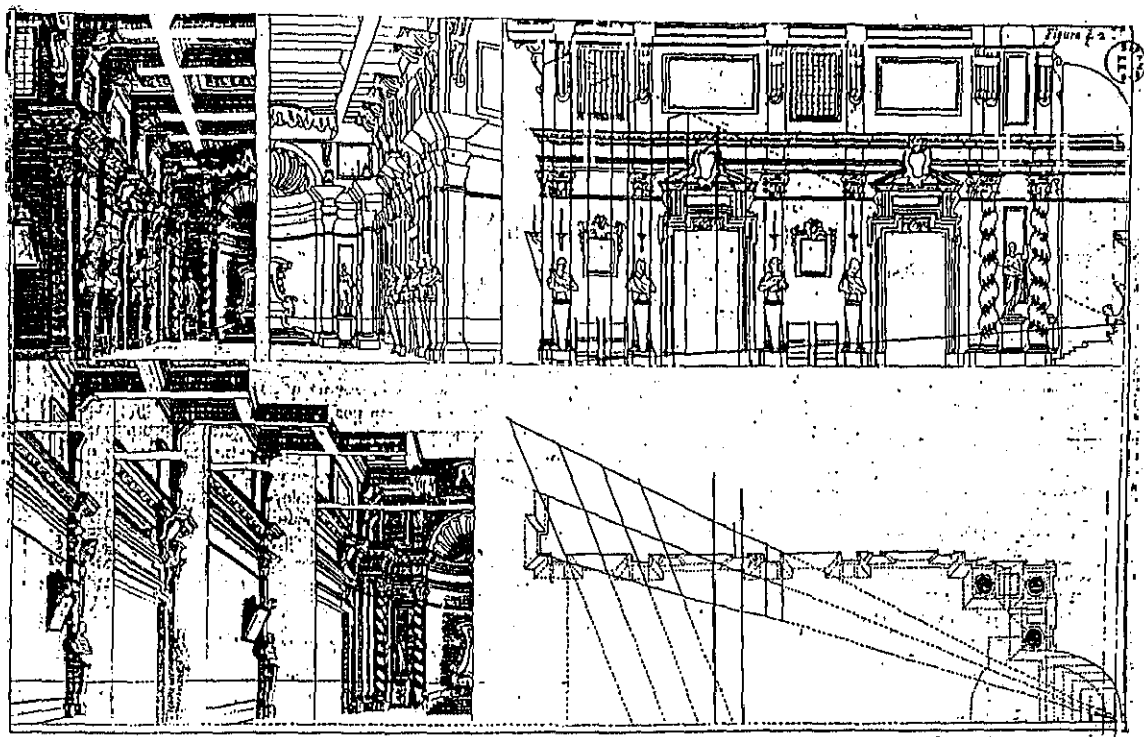


FIG. 5: A. POZZO, "Prospectiva de Pittori e Architetti". Roma, 1.700. Parte II. Fig. XLII. "Teatro di Anticamera". Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 6:  
ANONIMO. "Damas sobre un  
estrado".

(Grabado del siglo XVII).

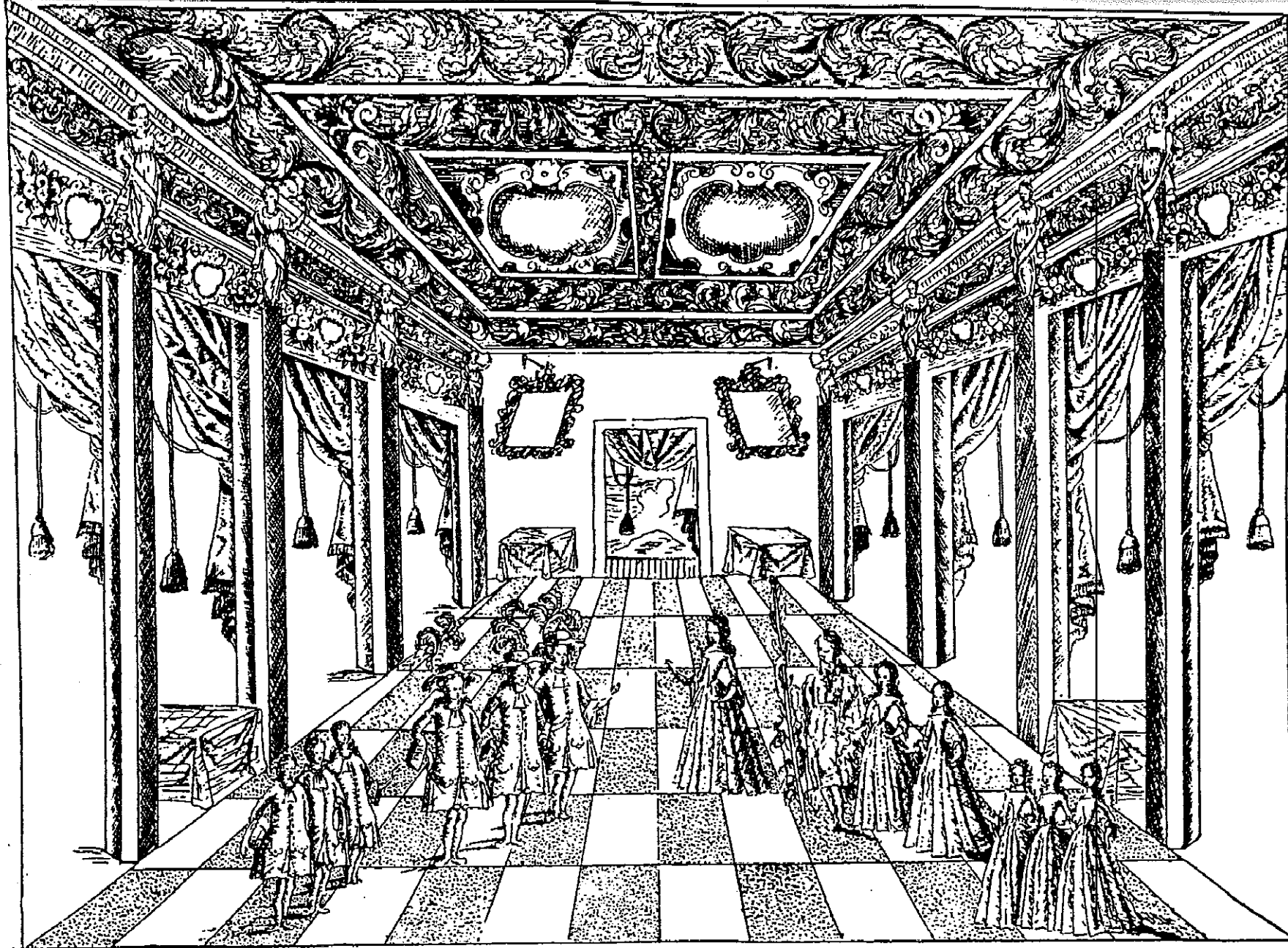


FIG. 7: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
(Valencia, 1.690). Jornada tercera. "Teatro  
regio". Madrid. Biblioteca Nacional.



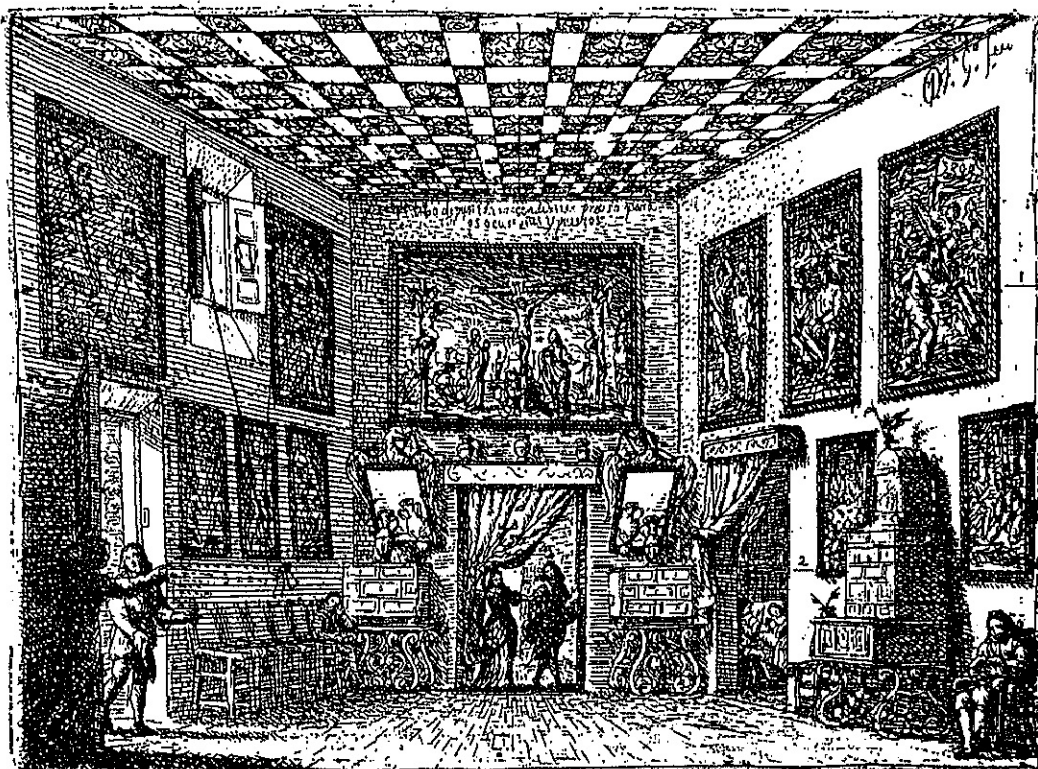


FIG. 8: J. GARCIA HIDALGO. "Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura...". "Interior. Vestíbulo decorado con pinturas y muebles". (Madrid, 1.680-1.693). Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 9: V. POLERO Y TOLEDO. "La Cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro". Oviedo. Museo de Bellas Artes. (Dto. del Prado).

FIG. 10:  
ALFONSO PARIGI.  
Escena de "Il  
Trionfo de la Pietà".





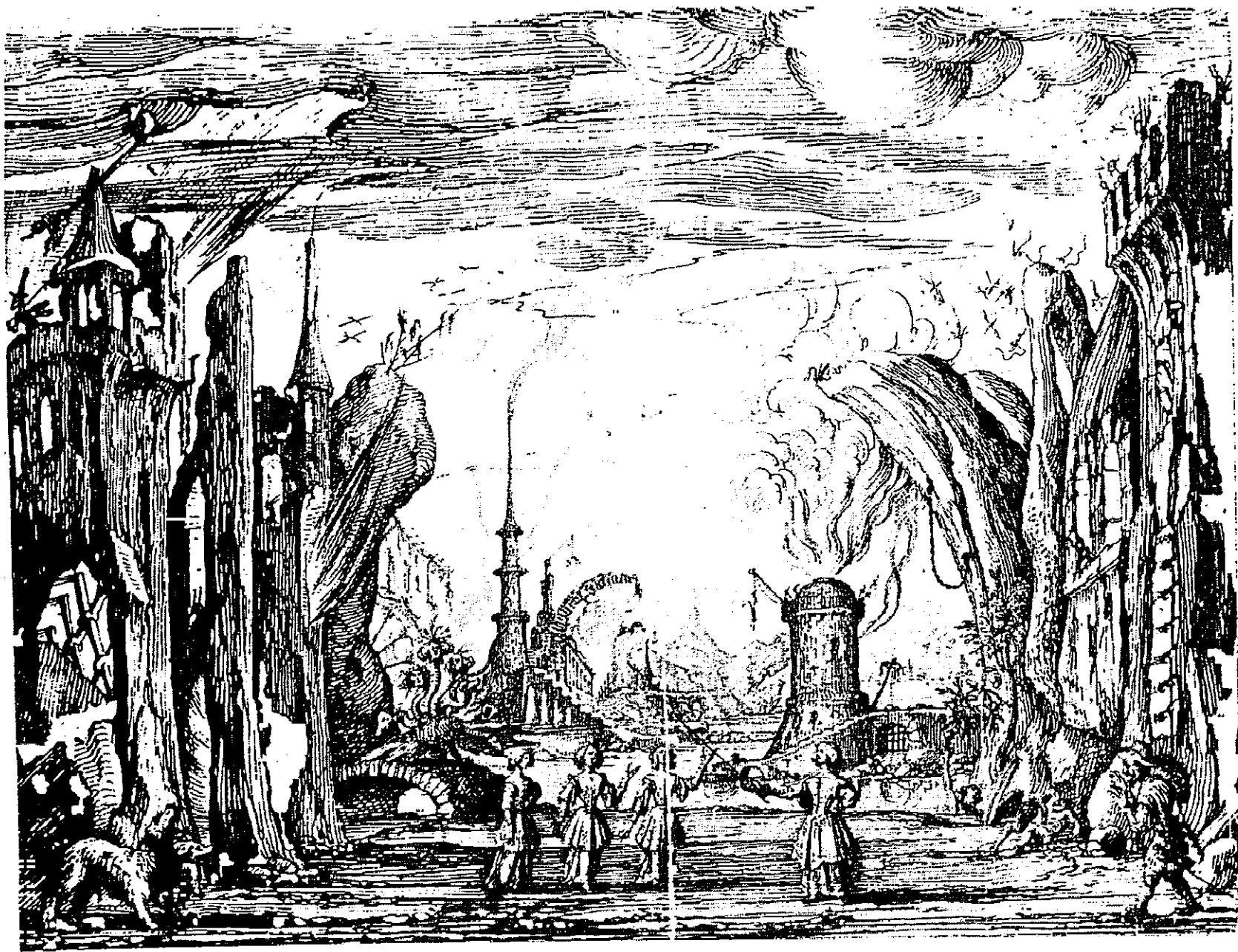


FIG. 11: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo".  
(1.653). "Escena del Infierno". Cambridge, Mass,  
Universidad de Harvard. Houghton Library.



FIG. 12: J. CAUDI. Boceto para una tarasca del Corpus. Madrid, 1.683.



FIG. 13: GIULIO PARIGI. "L'Inferno: consiglio di demoni". Acto I, escena una de "La Regina Sant'Orsola". Florencia, 1.624.



FIG. 14: "Abrasi3n de bosque".  
Esciclopedia Diderot et D'Alembert.  
Section 2, Pl. VII, Fig. 3.



FIG. 15: M3quina de volc3n.  
Enciclopedia Diderot et D'Alembert.  
Section 2, Pl. XII, Fig. 3.



ISOLA D' ALCINA ARDENTE TERZA MVTA DELLE SCENE.

Alfonso Parigi del F.

FIG. 16: GIULIO PARIGI. "Isola d'Alcina ardente".  
Escena III. "La Liberazione di Ruggiero".  
Florenzia, 1.625.

## CAPITULO IV

### TERCERA JORNADA. COMEDIA.

- UN TEATRO DE "TRANSICION" EN EL COMIENZO DE JORNADA. (PAG. 347).
- EL MOTIVO DE JARDIN. (PAG. 349).
- LA MUTACION DE JARDIN. (PAG. 357).
- MOVIMIENTO ESCENICO DE LAS ESCENAS DE JARDIN. (PAG. 374).
- TEATRO DE ARBOLEDAS Y MONTAÑAS; NUBES Y LA APARICION DE LA FAMA. (PAG. 378).
- EL DECORADO FINAL: EL TEATRO DE LA PLAZA DE PALACIO. (PAG. 384).
- EL MOVIMIENTO ESCENICO Y DEMAS EFECTOS EN EL FINAL DE LA COMEDIA. (PAG. 400).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 404).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 427).
- CONCLUSIONES. (PAG. 444).

### APENDICE 2.

- ACOTACIONES ESCENOGRAFICAS DE CALDERON PARA LA PUESTA EN ESCENA DE LA LOA Y DE LA COMEDIA DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 476).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 487).

### APENDICE 3.

- SIPNOSIS ARGUMENTAL DE "HADO Y DIVISA..."
  - PRIMERA JORNADA. (PAG. 488).
  - SEGUNDA JORNADA. (PAG. 493).
  - TERCERA JORNADA. (PAG. 498).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 503).

## CAPITULO IV.

### TERCERA JORNADA.

#### UN TEATRO DE "TRANSICION" EN EL COMIENZO DE JORNADA.

Calderón, consciente del gran impacto producido en el auditorio por la terrible catástrofe originada por la fingida explosión del Etna, no quiso pasar de una forma inesperada de estos "horrores", al goce visual que iban a experimentar los espectadores del Coliseo al contemplar, en el siguiente cambio, un teatro de delicioso jardín.

Por esta razón, nuestro dramaturgo creyó conveniente dar comienzo esta tercera jornada con un teatro de transición, es decir, que sirviera de enlace entre ambas invenciones, y para ello se sirvió del de bosque, haciendo así más coherente el paso de una a otra jornada (1).

Aunque Calderón no especifica qué tipo de bosque intervino en esta breve escena, hemos de considerar, que el lugar que se pretendió representar en este teatro, al parecer se trataba de un bosque situado en los alrededores del jardín del palacio de **Arminda**, en Trinacria, pues así lo declaran en su diálogo las personas de **Merlín** y el **Soldado** (2). Paraje, que coincide con el lugar donde se desarrolla la acción en el comienzo de la primera jornada de la comedia. Por esta razón, no nos parece extraño que se volvieran a colocar de nuevo los bastidores de "teatro de bosque" de la primera jornada, si no todos, al menos los correspondientes a los tres primeros términos de la perspectiva escénica, ya que se trataba de un teatro de paso (3).

El movimiento escénico y los efectos se realizaron en esta escena de la siguiente forma: la música desde dentro con sonos de fiesta, anunciaba la llegada del rey de Chipre. Entretanto **Merlín** dió muestras de su extrañeza, pues esperaba oír los estruendos propios de una contienda. El **Soldado** le informa que los mencionados aires son prueba

de las paces comenzadas por ambas amazonas, debido a la llegada de su tío Casimiro.

Los dos simulan ver abiertas las puertas del jardín y fingen entrar en él, haciendo mutis (4).

## EL MOTIVO DEL JARDIN.

Ch.V. Aubrun, que es uno de los autores que mejor ha estudiado el sentido simbólico que cabe dar a los seis tipos de decorados frecuentados en nuestro teatro cortesano dice que, el teatro de jardín se opone al de bosque, como la geometría se opone a la confusión; y representa la Naturaleza dominada, humanizada, con un orden terrenal que corresponde al sublime concierto de los astros (5).

Pero antes de entrar en la materia propia de estas mutaciones de jardín, que figuraron en las representaciones de nuestro teatro palaciego, es conveniente que estudiemos lo que significó el espacio del jardín en el pensamiento y en el entorno de la sociedad barroca.

En esta época no se admiraba estéticamente a la propia Naturaleza si no iba acompañada por lo artístico y lo artificial.

De acuerdo con esta idea, se manifestaba Gracián: "Es el Arte complemento de la Naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo lo herмосea y aun pretende excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero. Suple de ordinario los descuidos de la Naturaleza, perfeccionándola en todo; que sin este socorro del artificio quedara inculta y grosera". (6).

Hemos de considerar entonces, que ningún tema encaja tanto con este doble sentido, que definía el gusto de esta sociedad, como el jardín.

En el espacio del jardín, como muy bien ha observado Orozco Díaz, "el Arte viene a incorporarse a los elementos naturales, ordenándolos, recortándolos para llegar así a la construcción artística del paisaje" (7).

Por lo tanto, la temática del jardín será constante entre nuestro poetas y pintores barrocos, sobre este asunto proyectarán su creatividad, bien como fondo de sus obras o como ambiente o realidad próxima de las mismas, e incluso lo abordarán como tema independiente. Siendo más frecuentado en nuestra literatura que por nuestra pintura del siglo XVII, como ha observado J. Gállego (8).

Esta mezcla entre lo natural y lo artificial que posee el jardín, es captada por el artista barroco y se complace en exaltarla, así por ejemplo, Calderón en "Amor, Honor y Poder", uno de sus personajes pondera la belleza del jardín de esta manera:

"Que adelantarse en él quiso  
el Arte a lo natural,  
a lo propio el artificio." (9)

El motivo del jardín, igualmente será frecuentado por nuestros emblemistas, manteniéndose en sus empresas el mismo concepto, es decir, la imposición de lo artificial sobre lo natural.

También el jardín será el lugar donde se celebren las Academias literarias, veladas poéticas, concursos e improvisaciones serán organizados en estos "jardines literarios", siendo las más famosas las de Madrid, Sevilla y Valencia (10).

El jardín será el lugar donde pondrán nuestros artistas su preocupación y su cariño, encontrando en él descanso, distracción y tema para sus obras. Al leer las descripciones de flores y jardines de Lope de Vega, conviene recordar ese jardincillo que poseyó el poeta en la calle de Francos, a cuyas flores cuidara hasta el último día de su vida. Como ha observado Orozco Díaz, "en este cálido y recogido ambiente, tuvieron realidad, no sólo aquellas rosas que con tintas encendidas nos pinta en su famosa serie de sonetos, sino también los conceptos y la reflexión moral que a la pictórica visión acompaña" (11).

F. Checa y J.M. Morán, en su estudio sobre el barroco, consideran el jardín como el escenario del poder real (12). Así en el siglo XVII, en la Corte de Francia, el jardín será concebido como una verdadera composición arquitectónica, en función y complemento del palacio en que habita o frecuenta el monarca; y será proyectado a modo de "vista", para ser contemplada desde el palacio, que solía estar construido en el centro y en la parte más elevada del terreno, que garantizaba según las leyes de la perspectiva, la mejor visibilidad del conjunto.

Los jardines italianos contruidos por estas fechas, dependerán en cambio, más de la orografía de su terreno, que de una ordenación previa, sus diferentes partes, por lo tanto, carecerán de una unidad compositiva, serán unidades autónomas entre sí e independientes respecto al edificio palaciego.

Del modelo español de jardín, tomando como referencia los del Buen Retiro, construido por estos años, podemos



decir que, los más próximos al palacio, eran los jardines formales, entre los que se encontraba el denominado "Jardín de la Reina"; más allá, se extendía el parque, atravesado por avenidas de arboledas y salpicado de pequeñas construcciones.

Según nos relatan en sus "Cartas", algunos Padres de la Compañía de Jesús, el Retiro en 1.634 contaba con unos "jardines muy vistosos, con muchas fuentes y estatuas de mármol..." (13).

Ma Luisa Caturla nos dice, que el Buen Retiro, era un dilatado jardín, todo hecho de pequeños jardines y que se fue ensanchando con la compra de las huertas adyacentes, convirtiendo el nuevo terreno en vergel geometrizado, añadiendo recuadros al antiguo, manifestando así su afición a la regularidad y a las monótonas repeticiones (14).

Podemos decir que en la traza del Buen Retiro, no se dispusieron los diferentes puntos de vista siguiendo una lógica perspectivista, como se había hecho en Versalles. El Estanque Grande se hallaba descentrado y no se divisaba desde el Palacio, y lo mismo ocurría con el "Lago Ochavado", calles cubiertas y demás adornos lo hacían invisible. Pero hemos de reconocer, que aunque nuestros jardines no tuvieron ese dominio de la mirada propio de las grandes realizaciones del arte oficial de Luis XIV, sí poseyeron, debido a lo laberíntico de su traza, un misterioso encanto, al que acompañaba un severo empaque, característico de las construcciones realizadas en nuestro país bajo el mandato de esta real dinastía.

Según J. Brown y J.E. Elliott, en su idea general, el Retiro seguía las últimas tendencias de la arquitectura de las villas italianas, en las cuales el jardín y el parque predominaban sobre la casa; así la disposición de los terrenos estuvo fuertemente influida por ideas centrolatinas (15).

Hay que destacar que además de que los jardines del Buen Retiro, fueron incorporados en varias representaciones al propio teatro del Coliseo, el Estanque Grande se convertiría en el escenario ideal para las ingeniosas invenciones de Lotti y de Del Bianco, en fiestas teatrales de insuperable fantasía y riqueza, comparables a las de Luis XIV y Le Nôtre en Versalles.

La escenografía y los decorados se complementaban perfectamente con la naturaleza del jardín, cuyo diseño se encontraba en muchos casos condicionado por estas prácticas teatrales (16).

El Retiro, como Versalles, no fue solo un lugar de diversión o de descanso, sino el símbolo de la dignidad real (17).

El jardín en la etapa barroca, fue el adorno indispensable de la Corte, y todo en él estuvo dispuesto para el esplendor de las fiestas reales. Los grandes jardineros de Luis XIV y sus discípulos e imitadores, dispusieron con arte admirable las más fastuosas escenografías que vieron los siglos. Hemos de considerar al jardín en esta época, como el escenario de las fiestas teatrales y en él se concertaron las tres invenciones más gratas al gusto barroco: la música, los juegos de agua y los fuegos de artificio (18).

La mutación de jardín figuró entre las invenciones realizadas por el Capitán Fontana para las Reales Fiestas de Aranjuez, celebradas en 1.622, como así nos da cuenta Hurtado de Mendoza:

".... cubrió de improviso la montaña todo el teatro, y volviéndose luego a abrir aquella máquina al son de los instrumentos, y con la novedad no esperada, lo que fue monte y edificio, vimos convertido en bellísimos jardines con flores y fuentes naturales, tan ingeniosamente y con tanta presteza transformadas, que, por ser mucho el artificio, se dio la admiración a la brevedad..." (19).

Como ha observado J. Lara Garrido, "la complejidad y polivalencia del jardín como espacio central del drama y ambientación cortesana con un sentido pleno de teatralidad, no tardó en imponerse en unos módulos realmente extremosos". (20).

Efectivamente, existe una "Relación..." de C. Pellicer que nos da cuenta de una fiesta ofrecida por el Conde-Duque de Olivares a los Reyes la noche de San Juan de 1.631, en la que se unió con el derribo de las tapias, el jardín del conde de Monterrey con los contiguos del Duque de Maqueda y Don Luis Méndez de Carrión, disponiéndose varias enramadas o galerías de flores, un cenador para los Reyes y un teatro ajardinado que constituía una prolongación del conjunto (21).

Pero hemos de considerar que, en nuestras representaciones cortesanas, la introducción del teatro de jardín fue pareja a la renovación en nuestras construcciones palaciegas por los modelos italianos, como hemos visto que ocurría con el Buen Retiro. Esta influencia italiana prestaba una especial atención al arte de la jardinería. Por

lo que podemos decir, que mientras estos jardines se estaban trazando, eran llevados con un mismo estilo al escenario.

Este enlazamiento causal entre ambos fenómenos, queda justificado con la presencia de Cosme Lotti en España, al que contrató Felipe IV como diseñador y arquitecto de jardines y teatros (22).

La participación de Cosme Lotti en el diseño de los jardines del Retiro es una cuestión, como dicen J. Brown y J.H. Elliott, que se viene sospechando hace tiempo, y aparece parcialmente sustanciada por la evidencia (23). Lotti trabajó en su juventud con Bernardo Bountalenti en los Jardines Boboli del Palazzo Pitti (24), por lo tanto no nos parece extraño que colaborara con Crescenzi en la traza de dichos jardines.

Y bien significativa es la afición por la jardinería del que más tarde sería el gran escenógrafo de nuestras representaciones palatinas, que cuando es nombrado en 1.626, director de los festejos teatrales, trajo consigo a un carpintero y a dos jardineros, como nos da cuenta Orozco Díaz (25).

Prueba de la afición de Lotti por el tema del jardín nos la dá, a pesar de los recortes hechos por nuestro dramaturgo, su proyecto escenográfico (26), para la representación en medio del estanque del Buen Retiro, de su obra "El mayor encanto, Amor" (1.639), dicha representación escenificada con el fondo real de los Jardines del Buen Retiro, tuvo entre sus espectaculares mutaciones un teatro de jardín, donde un espantoso y horrible teatro de bosque se transformó:

"....en un jardín delicioso y ameno, cercado de una fábrica soberbia en forma esférica, con corredores y lonja; y en medio de los deleitables repartimientos ha de tener fuentes de agua viva, cenadores, calles encubiertas y diversidad de animales domésticos, que por el delicioso jardín se han de ir paseando..." (27).

Este teatro de jardín enmarcado en un entorno de auténtico vergel, equivaldría a un doble espectáculo, pues el lugar de la representación y los propios monarcas y su séquito ocuparon simétrico espacio de contemplación, uno inanimado sobre la isleta del estanque montada para tal efecto (28), y otro vivo en el que se encontraban los propios reyes como espectadores.

Nos puede ayudar a comprender este fenómeno una maqueta del Museo Municipal de Madrid, sobre "Una fiesta en el estanque del Buen Retiro".

Esta fusión de espacios teatrales que se operaron en este espectáculo, ha hecho considerarla a J.M. Díez Borque como "una caja mágica de teatro dentro del teatro, de fusión de los espacios del espectador y del actor, en un marco englobador del ámbito festivo" (29).

La construcción del nuevo escenario del Coliseo, hizo posible, como ya estudiamos, la creación de la comedia de aparato, es decir, de gran espectáculo (30). En su construcción se recuerda la lección de Italia y se cuenta además con la experiencia de otras representaciones dadas en otros espacios, por nuestro teatro cortesano. Las correderas de bastidor dispuestas en perspectiva, tres o cuatro a la derecha y tres o cuatro a la izquierda permiten representar los seis diferentes teatros o como denomina Aubrun, "los seis lugares consagrados", entre los que figura el "teatro de jardín", "con sus termas, sus estanques, sus surtidores, sus macizos floridos y trazados a cordel" (31).

Hemos de recordar también, el especial atractivo que poseía el escenario del Coliseo para las mutaciones de jardín, ya que tenía una puerta al fondo que al descubrirse podía incorporar a la escena una vasta perspectiva de jardines, árboles y fuentes naturales como horizonte (32).

León Pinelo, nos da cuenta de que en 1.650, con motivo del cumpleaños de la reina Doña Mariana de Austria, se representó con gran lujo escénico una comedia de Calderón, no sólo para los reyes y la Corte, sino asequible también al pueblo, durante treinta y siete días, con gran asistencia de público. Se titulaba la comedia "Las fierezas de Anaxarte y el amor correspondido", la representación duró siete horas, "con otras tantas decoraciones y profusión de luces, según exigían las perspectivas, y en algunas de estas mudanzas desaparecían los telones para dejar ver en el fondo del escenario los jardines y bosques naturales con maravillosa iluminación" (33).

Podemos decir, que era previsible, que con la dominación de la propia naturaleza por el arte de la jardinería, al estilo italiano, y con la apertura de la escena de espacios contiguos que se integraban de manera asombrosa al conjunto, potenciaron en nuestras funciones cortesanas el teatro de jardín, convirtiéndose en una de las mutaciones preferidas del público, quizás debida a esa alternancia de lo real y lo ficticio, donde el artificio imitante y la sensación de naturaleza recreada, configuraron la uniformación de una bivalente especialidad, muy en la línea del modo de sentir y estar de nuestra sociedad barroca.

## Calderón y el teatro de jardín.

En el teatro de corral, el jardín solía tener el aspecto de un espacio privado y cultivado, con cipreses y una fuente labrada, que se acostumbraba a colocar en el hueco central, existente sobre el tablado, permaneciendo tapado por la cortina de apariencias hasta el momento de su aparición. Las puertas que daban acceso al vestuario también se adornaban con forma de jardín, es decir imitando a los arcos enramados que había en estos lugares (34). En otras ocasiones bastaba con colocar dos árboles, una fuente y un asiento (35).

Solía tener la apariencia de una escena nocturna. Para Lope de Vega, es el lugar preferido para las escenas de amor.

La visión del ambiente y fondo de Naturaleza en el teatro anterior a Lope es monótono y convencional y aunque éste, con su concepción de la comedia nueva, introdujo en su teatro ciertos elementos de realidad, no se dan en él, a pesar de darse como hemos visto en su lírica, el triunfo de la escena de jardín. Téngase en cuenta que la mayor producción teatral de Lope se representó en los corrales (36).

Conviene no olvidar lo ligada que la escena está a la evolución escenográfica, y que ésta, hasta bien entrado el siglo XVII, no adquirió en nuestro país un verdadero carácter artístico, con perspectivas, bastidores y bambalinas, y que precisamente la escena de jardín, exigía un gran aparato y artificio. Por esta razón, como nos dice Vossler: "lo que llegó a ser esencial en la producción escénica de Calderón: el aparato escénico, la música y el canto, fue para Lope cosa accesorio, incluso en su última época" (37).

Hemos de reconocer, que el teatro de jardín hasta no ser tratado por Calderón, no llegó a desempeñar en la escena un papel esencial, y esto fue conseguido por nuestro autor no sólo por los valores visuales y plásticos que le ofrecieron ciertos elementos, sino como una parte viva que se integraba al contexto teatral e intervenía en el desarrollo de la acción dramática (38).

Una de las metas del teatro calderoniano, es el alcanzar a través de los medios escenográficos la confusión en los espectadores, acerca de si lo que ven se trata de una ficción o de una realidad. Pues bien, ambas se anudan en sus mutaciones de jardín, debido al tratamiento dado por nuestro dramaturgo a este modelo de teatro.

Y este fenómeno es debido porque para nuestro autor, este espacio teatral es un lugar de su predilección, no sólo por la belleza de su plástica, sino también porque le hace percibir la emoción que le brinda la superposición de lo artificioso sobre lo natural.

Calderón no aportó aspectos novedosos al tema de jardín, pero sí dió forma acabada a los aspectos iniciados por Lope, borrando de este teatro lo que le quedaba de ambiente pastoril para sustituirlo por el cortesano (39).

Los elementos escénicos introducidos por nuestro autor, en este tipo de teatro son los correspondientes a los de un jardín tópico del Barroco. Se trata pues de un espacio teatral recargado de flores, con diferentes recuadros de cultivo organizados geométricamente, con profusión de estatuas, fuentes, galerías y juegos de agua.

Haciendo palpable con la introducción en sus comedias de este tipo de mutaciones, "la estrecha correlación que existió en el Madrid del siglo XVII entre el teatro y la Corte" (40).

Nuestro autor, como ha observado Orozco Díaz, "no deja de contraponer y destacar la belleza del jardín frente al paisaje árido" (41). Este gusto por el contraste es característico del mundo calderoniano y le conduce a establecer en sus obras diversas comparaciones, que encajan a la perfección con el sentido de lo extremo, tan frecuentado en el Barroco (42).

## LA MUTACION DE JARDIN.

La disposición del jardín en las mutaciones del teatro calderoniano, es conocida gráficamente a través de los dibujos que nos han llegado de la representación valenciana de 1.690 de "La fiera, el rayo y la piedra", montada como es sabido, por los discípulos de Caudí.

Como ha observado J. Lara Garrido, los dibujos correspondientes a la mutación de jardín de esta representación, nos muestran un sistema de repartición del espacio y perspectiva idéntico al de la mutación de jardín que aparece en una de las acuarelas que realizó Francisco Herrera el Mozo sobre el estreno en 1.672 de "Los celos hacen estrellas" de J. Vélez de Guevara (43) (Figs. 1 y 2).

El jardín de naranjos y cipreses con una glorieta adornada de fuentes, que como estudiaremos figuró en la mutación de la comedia que nos ocupa, se corresponde con el mencionado diseño de 1.690, como apunta J. Navarro de Zuvillaga (44).

Revisando las acotaciones escenográficas hechas por Calderón, referentes al teatro de jardín que figuró en la representación de su obra "Fieras afemina amor" (1675), y comparándolas con las de nuestra comedia, encontramos además de una misma organización compositiva en la distribución de los espacios, una estrecha relación entre los diferentes elementos utilizados para ambas puestas en escena, cosa que no es de extrañar ya que los dos montajes fueron realizados por el mismo escenógrafo.

Por lo tanto, los mencionados espacios escénicos dedicados al tema del jardín, tanto por los datos escenográficos que nos brindan sus acotaciones, como por las imágenes que nos proponen sus dibujos, van a ser las fuentes sobre las que vamos a basar la reconstrucción de esta mutación de jardín de "Hado y divisa...". Pues ellas nos aportan la justa visión del modo de hacer de Caudí.

Aunque la pintura no ofrece el mismo número de representaciones de jardines como por ejemplo nuestra literatura, sin embargo sí existen las suficientes para marcarnos ese especial valor que como realidad y como tema

artístico, adquirió el jardín, por las fechas del estreno de nuestra comedia.

Por lo tanto la iconografía existente del tema del jardín en pinturas, esculturas, dibujos y grabados, también será utilizada para relacionar y dar forma a los diferentes motivos que intervinieron en el jardín de nuestra comedia.

Según nos dice Calderón, en esta tercera jornada de "Hado y divisa...", después de la mutación de bosque, "se mudó el teatro, representando todo, desde su primero hasta su último término, un jardín, donde parece que envió la naturaleza todos sus primores, sin que en ellos tuviese mérito el arte" (45).

Este cambio necesitaba un gran espacio escénico, para el montaje de los diferentes elementos que en él intervinieron, así como para lograr esa sensación de profundidad, que distinguió a las perspectivas de estas mutaciones de jardín. Lo cual nos hace pensar que se utilizara todo el escenario con sus doce términos, es decir los once pares de bastidores laterales, más el de fondo, con sus correspondientes bambalinas de celaje; como así nos da testimonio el plano de Carlier (46), y la interpretación de la descripción de Calderón.

En la primera pareja de bastidores, los pertenecientes al primer término de la perspectiva, según nos dice nuestro autor fueron pintados "...dos pedestales de bronce" (uno a cada lado del escenario) "en que estaban colocados dos caballos, que mantenían dos figuras mucho mayores que el natural, todo de la propia materia", y en el bastidor del foro "...había otro caballo con su figura encima, que respecto del punto de la perspectiva en que se miraba, tenía la propia majestad que los dos primeros." (47).

Con lo cual, podemos deducir que en los bastidores de esta mutación, se alternó el tema de jardín con el de las estatuas ecuestres de gran tamaño y que estas, al igual que sus pedestales, imitaban la calidad del bronce (48). Según las cuentas de los gastos de la comedia, su autor fue el pintor "Joseph García" (49).

Para la reconstrucción de estas estatuas, vamos a servirnos de dos muy conocidas, también ecuestres y de bronce, que fueron realizadas igualmente para ser colocadas en un entorno de jardín, nos referimos a las estatuas de Felipe III y Felipe IV, ejecutadas para ser instaladas en los jardines del Real Sitio de la Casa de Campo y en el llamado "Jardín de la Reina" del Buen Retiro, respectivamente. (Figs. 3 y 4).



En la representación de Felipe III, que hoy se encuentra en la Plaza Mayor de Madrid, obra de Juan de Bolonia y Pietro Tacca, el caballo nos presenta una postura solemne "al paso", mientras que por el contrario, el animal sobre el que aparece montado Felipe IV, está "en corveta". Posturas que como ha observado J. Gállego fueron las frecuentadas por Velázquez en sus retratos reales ecuestres (50).

Según F. Checa y J.M. Morán, el caballo tenía en esta época, un simbolismo tradicional, como animal belicoso y amante de las batallas (51). Su postura en corveta era la más adecuada para la representación de Reyes y significaba para Alciato la figura emblemática "de el que no sabe lisonjear" (52).

Alciato nos presenta en este emblema, a un jinete dominando al caballo, que es símbolo de las "pasiones desenfrenadas", por ello la brida fue vista en relación con la Templanza, así lo recogen Valeriano, Cocchi, Ripa y Camerarius, Diego López sacará del emblema una moralidad política aplicándola al buen gobierno de los Príncipes:

"Porque si el Príncipe no gobierna el cavallo como conviene, luego el propio cavallo vengará el error y derribará al que va encima sin tener respeto alguno a nadie de qualquiera condición y estado que sea" (53).

J. Moffit, ha manifestado la transcendencia de este emblema de Alciato en la tipología del retrato ecuestre del Barroco, especialmente en Velázquez (54). De esta imagen emblemática, salieron muestras ecuestres tan importantes como el retrato del Conde-Duque de Olivares, el de Felipe IV pintado para el Salón de Reinos del Buen Retiro o la mencionada estatua de Felipe IV.

La briosa estatua ecuestre de Felipe IV, obra de Pietro Tacca, hoy en la Plaza de Oriente, la podemos ver, galopante en el plano de Texeira en el mencionado jardín. Su caballo en la postura descrita, descansa en sus patas traseras y las delanteras en actitud heroica y distinguida, siguiendo las normas prescritas en la escuela de equitación.

Según nos dicen J. Brown y J.E. Elliott, Tacca resolvió felizmente los grandes problemas técnicos que conllevaba el fundir una estatua ecuestre de esas dimensiones, con un caballo alzado de manos, cuestión que entrañaba una gran dificultad para equilibrar y estabilizar el peso del bronce sobre la reducida base que pudieran ofrecer las patas traseras. Aunque existe cierta fuente que indica que Tacca recibió ayuda de Galileo, lo cierto es que el escultor creó el primer caballo monumental alzado de manos que jamás se

realizara en bronce, y que después de salvadas ciertas dificultades de otra índole, la estatua se erigió en 1.642, en el emplazamiento del mencionado jardín (55).

No cabe duda que estas atrevidas posturas de los caballos, en las representaciones plásticas, debieron causar en la época un gran impacto, y aunque nuestro autor no hace ninguna alusión acerca del movimiento de los animales de las estatuas ecuestres que figuraron en esta mutación, no nos parece atrevido el pensar que alguna pudiera adoptar esta arriesgada posición, dado su significado de realeza, puesto que se hallaban ubicadas en un jardín real. También podría encajar dicha postura con el calificativo de "majestad" que nuestro autor da en su acotación al respecto de dichos caballos, "...tenía la propia majestad que los primeros."

Lo cierto es que contemplando los caballos que aparecen representados en las pinturas realizadas para el "Salón de Reinos", encontramos reflejados los dos usos descritos, el "triumfal" y el "bélico", es decir, las dos posturas equinas "al paso" y "en corveta". Sírvanos de ejemplo los dos lienzos de Jusepe Leonardo, pintados para dicho programa, ambos hoy en el Prado, "Rendición de Juliers" (al paso) y "Toma de Brisach" (en corveta). (Figs. 5 y 6).

Con lo cual podemos imaginar, ya que no existen datos concretos, que en nuestra mutación, dichos caballos alternarían las referidas posturas. A nuestro entender, parece probable que el situado en el foro, por gozar del punto de vista más agraciado de la perspectiva, estuviera pintado en la posición triunfal, al paso y mirando de frente hacia el espectador, mientras que los otros dos, situados en primer término a cada lado de la escena, "fiando la entrada", como señala Calderón, nos parece más adecuada por el lugar que ocupaban en el escenario, la postura de corveta y de perfil, luciendo su empinada silueta.

Otra de las fuentes que hemos de considerar para la reconstrucción de las estatuas que intervinieron en nuestra comedia, son las que nos ofrecen las Entradas Reales, donde también estuvieron presentes estos monumentos ecuestres (56). Como así podemos verlo en el grabado de Claudio Coello del arco levantado en la Puerta del Sol para la Entrada de María Luisa de Orleáns (1.680), en el que figuran en los extremos del coronamiento de dicho arco, cuatro estatuas de jinetes armados a caballo que representan a los patronos de los cuatro reinos (57).

Creemos que con los datos y las imágenes que nos ofrecen las fuentes estudiadas, habremos recopilado un material muy valioso para poder dibujar las majestuosas estatuas ecuestres que figuraron en esta mutación de jardín.

Siguiendo con la descripción de Calderón de este teatro de jardín, dice que "Había abajo balaustres que guarnecían las entrecalles, y encima, balcones volados, llenos de macetas de flores." (58).

Elementos como los que describe nuestro autor, los encontramos en los dibujos escenográficos de teatro de jardín ejecutados por Giulio Parigi, nos referimos al "Giardino di Calipso", para el Intermezzo del "Giudizio di Paride...", y al "Giardino di Venere", perteneciente a la escena tercera de "Le Noze degli Dei", de Carlo Coppola (Figs. 7 y 8).

Balcones volados adornados con macetas de flores, balaustres y otros elementos que estudiaremos después, se dan cita en estas composiciones de teatro de jardín, ejecutadas en fechas anteriores al estreno de nuestra comedia, (Florencia, 1.637). Lo que nos demuestra una vez más, la influencia de los modelos italianos en las representaciones de nuestro teatro palaciego.

El motivo de las macetas de flores que intervino en esta mutación, nos hace recordar lo que dice J. Gállego acerca de la riqueza de nuestro país en flores y frutos, siendo el Buen Retiro un prodigio de estas, pues cuando faltaban las de sus plantas, se traían cortadas; así, en Diciembre de 1.633, llegaron de Valencia trece carros cargados de flores para engañar al invierno madrileño (59).

Según nos da cuenta J. Salvá, en una fiesta que dirigió la Condesa de Olivares el 16 de Febrero de 1.637, celebrada en la ermita de San Bruno del Buen Retiro, el jardín apareció adornado con varios géneros de frutas naturales que pendían de los árboles y una parra de hojas postizas y uvas auténticas, que anticipaban la estación de la vendimia, ostentando todo el conjunto una frondosidad primaveral en flores y verdura (60).

Añadamos a esto que las flores naturales o artificiales, talladas o pintadas, fueron elemento obligado en las entradas y recepciones reales.

Sabido es el uso por parte de nuestro escenógrafo de flores, tanto naturales como artificiales, como ornato de sus decoraciones efímeras de carácter festivo (61). Por lo tanto, nos imaginamos que a la hora de diseñar los bocetos de este decorado de nuestra comedia, resaltara el motivo floral, tan frecuente y significativo, en nuestros jardines del siglo XVII, y que el encargado de plasmarlo en los bastidores, el pintor Joseph García, lo hiciera con el colorido y el realismo que era característico en nuestra pintura de este tema (62).

Calderón nos dice que en el teatro de jardín de "Fieras afemina amor" los tiestos fingían ser de "porcelana con sus más usados frutos" (63). Otra prueba más que nos demuestra el afán de nuestro escenógrafo por llevar al teatro ciertos motivos del entorno donde se desenvolvía la Corte.

Otra de las acotaciones que hace Calderón respecto al jardín de "Hado y divisa...", nos permite hacernos una idea de cómo se distribuyeron en el escenario otros elementos, y así nos da cuenta de los mismos:

"Tomaba el medio del teatro una glorieta, que correspondia á otra que habia en el último foro, adornada de fuentes..." (64).

El dibujo escenográfico de Gomar y Bayuca para el jardín de "La fiera...", ya mencionado, nos presenta también una glorieta en la mitad del escenario con una fuente, como centro de la perspectiva, y que debió de ser corpórea; dicha glorieta se corresponde igualmente, con otra situada en el foro, en la que podemos ver otra fuente, esta quizás pintada sobre el bastidor de fondo (Fig. 1).

De la representación de 1.690 de "La fiera, el rayo y la piedra", Angel Valbuena Prat publicó en 1.930 los dibujos escenográficos acompañados del manuscrito que describe la representación (65), y referente a esta mutación de jardín, como ha observado J. Navarro de Zuñillaga, dicha descripción nos da cuenta de la presencia en este decorado, de "algunas fuentes", cuando en el dibujo solo vemos dos (66), y esto nos parece extraño, porque los dibujos tiene la apariencia, por lo marcados que están los bastidores, de ser bocetos. El decorado de jardín se repite con idénticos elementos cuatro veces, correspondiendo a cuatro momentos distintos de la representación.

En el jardín de "Hado y divisa...", Calderón también nos da cuenta de que dicha glorieta se hallaba "adornada de fuentes", por lo tanto para hacernos una idea del número y de la distribución de las mismas, nos parece oportuno revisar nuestra iconografía de la época, sobre el tema de jardín.

Existen tres versiones de los jardines de la Real Casa de Campo, una atribuida a Felix Castello y las otras dos anónimas, que nos pueden ayudar junto con el dibujo escenográfico de "La fiera...", a hacernos una idea de cómo se distribuyeron las fuentes y demás elementos en el teatro de jardín que nos ocupa.

Observando estas pinturas, podemos ver representados en primer plano a cada lado de la estatua de Felipe III, parterres, y en el centro de su bien trazada geometría,

aparecen pequeñas fuentes con sus piletas y motivo arquitectónico del que mana un surtidor, detrás es decir en el segundo plano de la composición, una espesa fronda con la glorieta que figuró en ambas representaciones, con una gran fuente de tres pisos, semejante a la del dibujo de "La fiera...". El cuadro de **Castello**, por ser el punto de vista aéreo permite hacernos una idea de la planta de dicho jardín (Fig. 3).

Lo cual nos hace suponer que en nuestra mutación, pudieron figurar entre los parterres trazados en el primer plano (como los vemos en el dibujo de "La fiera..") estas pequeñas fuentes que aparecen en dichas pinturas, y en el centro de la glorieta una gran fuente, como así figura en ambas representaciones.

En cuanto al diseño de estas fuentes, tenemos además de las estudiadas, diferentes ejemplos en pinturas y dibujos de la época. La ya tratada de la Casa de Campo estuvo rematada con un águila bicéfala y se conserva hoy en el Retiro.

Existe un cuadro de **Velázquez** que, además de ser la más bella muestra de vista de jardín que nos ha legado nuestra pintura barroca, nos presenta la "Fuente de los Tritones" de **Aranjuez**. La fuente de mármol es la que existía desde 1.657 en el Jardín de la Isla de Aranjuez, hoy instalada en el Campo del Moro. Pieza de un moderado barroquismo, de dos pisos y que posee en los extremos de la pila de su base, tres figuras de tritones con urnas, que recogen el agua que mana por los surtidores de la pileta superior (Fig. 9).

**Orozco Díaz** ha dicho de esta pintura, que retrata el ambiente en que un **Calderón** y un **Moreto** concibieron sus escenas de jardín (67).

Existe un proyecto de fuente cuyo autor es **Diego de Viana** que según **María Luisa Caturla**, hay pruebas documentales que nos testifican que se trata de un boceto para una de las fuentes que se colocaron en los jardines del Buen Retiro (68). Según **J. Brown** y **J.H. Elliott**, dicha fuente se instaló en los jardines formales de la parte trasera del palacio (69). Como podemos observar se asemeja a las fuentes que todavía hoy vemos en el Prado. Lleva escudo con barras que parecen las de Aragón (Fig. 10).

También hemos de destacar el importante papel que jugaron las fuentes en cierta decoración efímera levantada con motivo de la Entrada en Madrid de la Reina **María Luisa de Orleáns** en 1.680, nos referimos a la "Galería de Reinos", hecha por **Claudio Coello** y erigida en la calle del Retiro (70). La obra constaba de una sucesión de nichos, en los que en su interior figuraron alternativamente las esculturas de

personajes femeninos que simbolizaban a los reinos de España, con las perspectivas de jardines con fuentes monumentales. De esta decoración se conserva un importante grabado del que hablaremos después (71), y tres dibujos preparatorios para dichas fuentes (72), que nos muestran el tratamiento dado a estos elementos en nuestra arquitectura efímera tan cercana en ciertos aspectos plásticos de los decorados de nuestro teatro cortesano (Fig. 11).

Otro elemento de fingida naturaleza que aparece en el teatro de jardín, es el agua. Según Orozco Díaz, el agua no sólo es un medio y complemento para el jardín barroco, sino una finalidad estética independiente, que se aprovecha con múltiples formas en busca de efectos que a veces también representan la negación de su característica esencial como materia líquida (73).

Así nuestro autor nos dice, que las fuentes del jardín de "Hado y divisa...", "...enviaban los líquidos raudales de sus perlas por tributo de aquella esfera que gobernaban los abriles" (74).

En otra de sus obras, "El galán fantasma", la persona de Julia, habla insistentemente a su jardín, a sus flores y a sus fuentes:

"...que las fuentes y las flores,  
de piadosas y corteses,  
corran por perlas corales,  
den por jazmines claveles,  
Oye mis desdichas, pues  
lugar a mis dichas deben  
tus cristales y tus rosas  
por lo que se le parecen..." (75).

También hemos de considerar que es en esta época cuando se multiplican en nuestros jardines las fuentes, los estanques, arroyos, surtidores y en general, toda clase de artificios y juegos de agua. Como así nos dan cuenta J. Brown y J.H. Elliott, que ocurrió en el Retiro, donde se emplearon curiosos ingenios hidráulicos (76).

Es de suponer, que nuestro escenógrafo, resolviera el artificio del agua en esta mutación de "Hado y divisa..." de manera prodigiosa, como ya lo había hecho años atrás en la representación de "Fieras...", como así nos da cuenta Calderón:

"...y en él una fuente de varios jaspes, de cuyo surtidor se derramaban otros caños: no digo con ruido y sin agua, por no encarecer segunda vez el artificio" (77).

Es de suponer que Caudí para emular este efecto acuático echara mano de las instrucciones que da Sabbatini en su "Pratica...", acerca de: "Cómo representar una fuente que parezca que mana continuamente agua" (78).

El escenógrafo de Pesaro, ordena para estos menesteres, que una vez hecha la pileta de la fuente, se coloque en medio un tubo pequeño, con el fin de que no sea visto por los espectadores, por el cual se hará pasar un trozo de tela plegado de una anchura conveniente para que pueda pasar fácilmente por el tubo. Previamente al trozo de tela se le habrán cosido unos trozos de varitas "de un pie de largas y un dedo de grosor, y han de distar unas de otras medio pie". A continuación, se colorearán tela y varitas, del modo que dijimos para representar el río (79). Después, uno de los extremos de dicha tela, se introducirá por el tubo y se coserá en sus extremos. A la hora de ejecutar dicho efecto, dos hombres se colocarán debajo del tablado, con el fin de que uno empuje continuamente el extremo de los junquillos o varitas en el interior del tubo, juntamente con la tela, mientras que el otro hombre, que deberá estar colocado debajo de la hendidura practicada en el tablado, tirará de la tela hacia abajo, manteniéndola estirada y en la mayor anchura posible, para imitar el ensanchamiento que tiene por costumbre hacer el agua al caer.

Nos imaginamos que Caudí haría alarde de su peculiar ingenio y basándose en el sistema descrito por Sabbatini, convertiría el fingido efecto en una realidad y así, las fuentes de este jardín de "Hado y divisa..." manarían por sus surtidores chorros de agua continua. Alcanzando nuestro escenógrafo en estos efectos hidráulicos una notable perfección, como tendría ocasión de demostrar en 1.690 en sus complejas decoraciones levantadas en el Claustro del Hospital de Antón Martín donde presentó "invenciones de agua natural como fuentes y en cada una diferentes diversiones que se movian al movimiento del agua" (80).

La supuesta gran fuente que debió estar situada en medio de la glorieta de nuestra mutación, pensamos que fuera corpórea o quizás para mayor facilidad en el cambio, apareciera pintada y recortada en un bastidor. Las otras fuentes al ser más pequeñas, es posible que se representaran en forma de pileta, es decir corpóreas, de las que manaría un surtidor, y colocadas, como hemos advertido, en el primer plano del escenario, entre los parterres.

Y continuando con el estudio de los demás elementos que tomaron parte en este teatro de jardín de "Hado y divisa...", nos dice Calderón que:

"Toda la fábrica del jardín era de arquitectura, en columnas revestidas de flores, hechos los

arcos del propio adorno, tejiendo entre ellos naranjos y cipreses, de suerte que no se embarazaba la arquitectura con el follaje." (81)

Contemplando los dibujos escenográficos sobre el teatro de jardín, observamos que en algunos de ellos aparece pintada en el bastidor del foro, una pérgola, especie de dilatada galería, que por el efecto de la perspectiva, acusa una enorme profundidad. Elemento muy frecuente en nuestros jardines barrocos, como hemos visto al hablar de los del Buen Retiro, en los que se encontraban la mayoría de sus calles, cubiertas por estas galerías (82).

Un dibujo para una decoración de teatro de jardín de Giacomo Torelli di Fano perteneciente a una representación de "Andrómeda y Perseo" y que se conserva en la Biblioteca Albertina de Viena, nos presenta un ejemplo de cómo se pintaron estas galerías emparradas en los bastidores de las mutaciones de jardín. En este caso, aparece en el bastidor del foro, y está compuesta por unos árboles que crecen de unos enormes maceteros, haciendo de columnas sus propios troncos, los arcos formados por su propio ramaje, sirviendo sus hojas de adorno (Fig. 12).

La pérgola que aparece en el dibujo de "La fiera..." (Fig. 1), está solucionada a manera de enrejados cubiertos de hojas y flores. Un mismo modelo se debió de utilizar, según nos describe Calderón, para el jardín que figuró en "Fieras afemina amor":

"Lo que se descubría de ellas eran unos enrejados á manera de glorietas, cubiertas de hojas y flores; de suerte que mirando por cualquiera parte, cualquiera entrecalle era una dilatada galería. La principal estaba tan sujeta al arte, que le obedecía desde su primero término al postrero, disminuyendo sus tamaños con tan ajustada regla, que huyendo los unos de los otros, cuando iban á ménos en la cantidad, iban á mas en la apariencia." (83).

A través de esta descripción, podemos observar el gusto de nuestros jardineros en convertir el jardín en un espacio laberíntico y la predisposición de nuestro escenógrafo, de llevarlo a la escena con un mismo sentido, acompañado por esa sensación de profundidad a la que alude Calderón, conseguida bajo las leyes de la perspectiva.

Pero quizá, de las dos representaciones de galerías, la que más se acerca a la de nuestra mutación, sea la que vemos pintada sobre el bastidor del foro de la escena de jardín de "Los celos hacen estrellas", donde se alternan de igual



manera el motivo arquitectónico con el follaje, que como nos indica Calderón, se alternó en el jardín de "Hado y divisa...".

Herrera el Mozo en este diseño, introdujo unas figuras, especies de tenantes, que hacían, al igual que las columnas de "Hado y divisa...", el papel de soporte de los arcos que estaban también hechos "del propio adorno", es decir de hojas y flores. (Fig. 2).

El motivo del arbolado de nuestra mutación se corresponde como podemos observar, con el utilizado en el jardín de "La fiera...", naranjos y cipreses, que como nos indica Calderón, estuvieron repartidos dentro de una armónica y bien alternada disposición, ("...de suerte que no se embarazaba la arquitectura con el follaje".) Asimismo, coincide con la distribución del arbolado, donde podemos ver pintados, sobre los bastidores, las mismas especies, de forma simétrica, y defendidos por enrejados que adornaban las entrecalles. (Fig. 1).

En cuanto al simbolismo de dichos árboles, podemos decir que para Alciato, el fruto del naranjo es tenido como propio de Venus, ya que su sabor agrisado es como el Amor. Al ciprés, Alciato, le dedica tres epigramas, ya que por él pueden entenderse tres cosas: la meta hacia el fin, la muerte y la falta de provecho de su fruto (84). Amor y eternidad, por tanto, significaron la presencia de estas especies de árboles, tan frecuentes en nuestros jardines barrocos.

Como señalan J. Brown y J.H. Elliott, los envíos de plantas y árboles al Retiro eran incesantes: limoneros y naranjos de Valencia, álamos de los bosques del Pardo, almendros de Andalucía. Consiguiendo el hombre un rotundo triunfo sobre una reseca naturaleza, como es la castellana (85).

También nos dice Calderón, que nuestro escenógrafo, para la representación de "Fieras afemina amor", se sirvió de otro tipo de árbol, "un árbol natural, doradas sus hojas, cuajadas de manzanas de oro..." (86). Para esta representación, se quitó el bastidor del foro incorporándose a la mutación de jardín, los propios del Retiro. Un ejemplo semejante, nos ofrece un decorado de Carlo Vigarani, para el estreno de "Atys" de Lully, en París en 1.678, ante la presencia de Luis XIV. (Fig. 13).

Lo que nos hace suponer, que en nuestra mutación el fruto de los árboles, es decir las naranjas, debió de estar fielmente representado, como así advertimos que sus discípulos recogieron bien la lección de Caudí en la mencionada representación valenciana; fruto que como hemos

dicho significaba a Venus; diosa a quien ya Tiziano dedicó sus magníficas composiciones sobre el tema de jardín (87).

El tablado del escenario en esta mutación de jardín de "Hado y divisa...", también apareció adornado, pues según nos dice Calderón:

"El suelo estaba poblado de cuadros en que se imitaba, en varios dibujos, todo cuanto se podía hallar en los jardines..." (88).

Este triunfo de lo artificial sobre lo natural que se dió en nuestros jardines barrocos, llegó a su culminación en el dibujo de sus parterres, sistema de jardinería que contribuía a resaltar el sentido laberíntico y de metáfora que encerraban estos espacios. Como así lo refleja nuestro autor en la persona de Felix de "Casa con dos puertas, mala es de guardar", donde el personaje relata una vivencia en los jardines de Aranjuez:

"....midiendo de los jardines  
ya los cuadros, ya las calles,  
hasta que su pie llegó  
a hacer todos iguales;  
porque al pequeño contacto,  
flores produjo fragantes  
tantas la arena, que ya  
no pudo determinarse  
si era calles, o era cuadros  
el jardín por todas partes;  
pues fueron rosas después,  
las que eran veredas antes..." (89).

La intervención del arte de la jardinería en nuestros jardines por estas fechas fue muy intensa, como ha observado Orozco Díaz (90). Y así lo percibieron los escritores de la época, como Avendaño, quien señala ese empuje de la "materia viva", de las fuerzas de la Naturaleza, y lo quieto o "muerto" del artificio. El jardinero, "como labra en cosa viva, no puede levantar la mano de estar siempre puliendo el jardín, porque en poco tiempo se le borrará todo." (91).

H. Friedrich ha resaltado cómo a Calderón el "ilusorio juego recíproco de los fenómenos", le conduce a trasladar lo natural orgánico a lo fabricado, síntoma profundo "de que esta estructura estilística de lo artificial, en cuanto es lo hecho por el hombre tiene más valor que lo natural" (92). Y esta idea, nos hace comprender el por qué nuestro autor introdujo en el teatro de jardín estos espacios naturales, pero distribuídos bajo una lógica geométrica y razonada disposición.

En los parterres de nuestra mutación de jardín, según nos describe Calderón, había diferentes especies de plantas, de las que frecuentemente se encontraban en nuestros reales jardines, "...que mas hubiese cultivado el tiempo y el estudio" (93).

Los trabajos de jardinería en el Buen Retiro se centraron en las zonas más próximas al Palacio, en donde los parterres adoptaron una sobria geometría, que actuaba como un segundo plano con respecto a la edificación. El Jardín de la Reina estaba realizado con setos geométricos de baja altura que permitían la visión del Palacio. Los arriates de flores se reservaron para este Jardín con sus fuentes y estatua ecuestre (94).

Como ha observado F. Paez de la Cadena, con la definición del elemento ornamental del parterre en el jardín barroco, aparecieron en Francia varios tratados, que organizaron las diferentes partes del jardín, además de recomendar las especies de plantas que debían cultivarse en cada espacio. Por ejemplo, para los parterres se recomendaban distintas plantas, según su altura, bien para setos o borduras, así como para componer los distintos colores del conjunto. También se recomendaba el uso de tierras de un tono que contrastara con el de las plantas. Al tiempo se indicaba que los parterres debían verse de arriba a abajo, para así obtener una visión de conjunto (95).

A esto hay que añadir, el gusto despertado en la época por las flores exóticas. El caso extremo lo ofrece Holanda, donde se desarrolla la llamada "tulipomanía" (96). En España, como ha señalado Ustarroz, en los jardines de la casa Lastanosa, no faltaron las flores "que gozan los más remotos países" (97).

Lo que nos induce a pensar, que en nuestros jardines barrocos, entre los bien recortados macizos y arriates de los parterres, que solían estar hechos con arbustos de romero y boj, debieron ser cultivadas especies raras de plantas y de flores, de las que nos dice un texto de la época que "el romero formaba letras que revelaban el secreto de las flores", pues estas según J. Gállego, poseen como los colores, su propio lenguaje (98). Por lo tanto es de suponer, que en nuestro teatro de jardín, no faltaron las rosas, que son el símbolo del Amor, ni los claveles que es el emblema de Esponsales o Boda, motivos por los que se celebraba esta real fiesta.

Y con esta idea, es probable que nuestro escenógrafo adornara los "cuadros" del jardín de esta mutación de "Hado y divisa...", con distintos cultivos de plantas y flores, cuyo significado era conocido por todos, ya que hasta la propia nobleza, según señala Criado del Val,

colaboraba en el ornato de los jardines regios, realizando ellos mismos las plantaciones (99).

Existe un dibujo escenográfico de teatro de jardín, que ya hemos tratado al estudiar el pórtico del teatro (100) en el que se dan cita, la mayoría de los elementos y motivos de adorno, distribuidos además de semejante forma que en el jardín de nuestra comedia.

El mencionado dibujo representa un decorado en forma de hemicírculo, con adorno de jardines y fuentes, y una sucesión de figuras alegóricas en arcos alineados en semicírculo.

El dibujo pertenece al catálogo de Barcia de la Biblioteca Nacional y figura atribuido a Dionisio Mantuano. A nosotros nos parece que se trata de un montaje escénico de fechas posteriores, ya que Mantuano murió en 1.684, pero tampoco lejanas al estreno de nuestra comedia (101).

Lo cierto es que en este dibujo de teatro de jardín, podemos localizar: los "balaustres" guarneciéndolo las entrecalles; los "balcones volados, llenos de macetas de flores"; vemos también una glorieta central adornada con una gran fuente y con otras más pequeñas entre los cultivados parterres, e igualmente, toda su fábrica es de arquitectura, y "fiando la entrada", en vez de pedestales con estatuas ecuestres, dos monumentales fuentes, elementos que figuraron en la mutación que merece nuestra atención.

El tratamiento técnico dado a este dibujo, es de una calidad superior a los del jardín de "La fiera...", ya que estos últimos se caracterizan por su tosca rigidez, permitiéndonos percibir una visión más real del diseño de ciertos adornos y elementos de cómo debieron ser pintados sobre los correspondientes bastidores de jardín de nuestra comedia.

Otro de los componentes de nuestros jardines barrocos y que les dieron cierta nota de color, fue su población de animales exóticos, como los pavos reales. En el cuadro de J.B. Martínez del Mazo, "El Estanque del Buen Retiro", podemos ver descansando sobre la balaustrada que bordea el Estanque, uno de estos exóticos animales. También en la composición "Familia en un jardín", de Jan Van Kessel (Prado), que retrata el ambiente del jardín de una casa acomodada madrileña, encontramos en el ángulo inferior de la derecha, una pareja de aves de parecida especie (102).

Según nos informa Guerra de la Vega, una de las construcciones del Real Sitio del Buen Retiro que más llamó la atención al pueblo de Madrid de esos tiempos, fue la denominada "El Gallinero", que era una inmensa jaula de hierro llena de aves de diferentes especies y que estaba

situada a medio camino entre el Estanque Grande y la ermita de San Antonio de los Portugueses. Quedando así patente el amor del Conde-Duque de Olivares por las aves exóticas, y que le indujo a dar forma a semejante realización (103).

Y hasta tal punto quiso Caudí llevar a escena el ambiente de nuestro jardines, que introdujo en el teatro de jardín de "Hado y divisa...", la figura de un "pavón", aportando a esta mutación, un nuevo motivo de color y pintoresquismo.

Según nos dice Calderón:

"....dispuso el artífice un pavon, que anduvo paseando sus cuadros y galanteando sus flores, con la pompa vistosa de sus plumas, y extendiendo su variado manto con los lucientes ojos de que se componia." (104).

Podemos deducir, que nos encontramos ante una de las ingeniosas invenciones tan frecuentadas por nuestro escenógrafo, del tipo de la sierpe que figuró en el final de la primera jornada de la comedia o de la hidra que intervino también, en el final de la segunda jornada, y de las que ya dimos cuenta (105).

El "pavón" llamado también pavo real, estuvo considerado en esta época como "la mas hermosa de las aves, por salir de sus plumas un grande resplandor, que parece estar doradas". Simbolizaba la arrogancia, la presunción y vanagloria, significado por su "cola larga y hermosa, la qual levanta en forma de rueda, y muestra a los rayos del sol." (106).

Según señala Valeriano, con el pavón los egipcios representaban la noche clara y estrellada, queriendo ver en su cola tantos ojos como estrellas se observan en el cielo (107).

El carro de la diosa de los Aires, Juno, aparece en nuestra iconografía tirado por dos hermosísimos pavos, ave especialmente consagrada a esta diosa. Ovidio nos dice que "El ave de Juno muestra sus alabadas plumas./ Si la miras en silencio, esconde sus tesoros" (108). Así Palomino, en su cuadro "Alegoría del Aire" (Prado), representa a Juno sobre un carro tirado por pavos reales, acompañada de Iris que extiende su arco por los cielos, mientras en la tierra unos niños juegan con pompas de jabón (109). También, aunque de fecha posterior al estreno de nuestra comedia en 1.690, en uno de los Jeroglíficos que figuraron en la decoración de la calle de Platerías, para la entrada de Maria Ana de Neoburg, apareció según nos da cuenta Palomino, "Juno en carroza tirada por pavones" (110).

Por lo que podemos deducir, que en esta invención aparecería imitado todo lo característico en este tipo de aves. Su cabeza, por lo tanto sería pequeña y coronada por una diadema o copete y sus tarsos con un gran espolón. En cuanto al colorido de sus plumas, el de sus cobertoras superiores, que debieron de ser larguísimas, es de suponer que fuese pintado con un color verde dorado con numerosas manchas en los extremos, oceladas y de un tono azul verdoso, así como las de su copete, cabeza, cuello y pecho aparecerían entonadas a base de azules con reflejos y también azules serían las del dorso, negras las del vientre y pardas, tirando a rojo las de sus remeras y timoneras. De manera que al ser accionado tal artificio, formaría "diferentes visos, como tornasól" (111).

Para hacernos una idea de cómo debió de ser tratada "la pompa vistosa" de las plumas de esta invención de "pavón", existe un grabado de Caudí de un Jeroglífico de la Fiesta de la canonización de San Luis Beltrán (Valencia, 1.673), en el que podemos ver una decoración profusamente adornada de plumas. En esta ocasión, dotadas no sólo de un valor decorativo, si no de un sentido alegórico y emblemático, al ser los atributos del Colegio de Notarios que costeó los festejos, por ser San Luis hijo de un notario (Fig. 14). En esta decoración se utilizaron también "hojuelas de plata" (112), lo que nos hace pensar que con esta materia se resolverían "los lucientes ojos" de que se compuso el polícromo plumaje de nuestro pavón, produciendo con el concurso de la luz, brillos e irisaciones, efecto que contribuiría a hacer más brillante su intervención.

Pero hemos de tener en cuenta, que esta máquina además de simular andar y de abrir y cerrar el colorista abanico de su plumaje al hacer la rueda, llegado el momento, emprendió un vuelo cruzando todo el escenario, como así nos dice nuestro autor:

"Registraba la hermosa esfera de sus pensiles,  
hasta que por llenar el aire de los esplendores  
que gozaba la tierra, giró el vuelo cruzando el  
teatro..." (113).

Lo cual nos conduce a pensar, que este movimiento debió de estar controlado por cuerdas movidas por hombres desde lo alto del teatro, ya que al tener poco peso no sería pertinente el uso del pescante, como sí debió de ser necesario el uso de esta maquinaria teatral, en el pavón que figuró en el jardín de "La fiera...", por aparecer la persona de Anteros sobre él subido. Lo que nos demuestra una vez más, hasta que punto siguieron Gomar y Bayuca las lecciones aprendidas de su maestro. Sirviéndose en un mismo teatro de igual recurso escenográfico, como así podemos verlo representado en su dibujo de teatro de jardín,

perteneciente a la segunda jornada en el que también aparece la persona de **Anaxarte** (Fig. 1). Artificio que debió de tener un enorme parentesco con el de nuestra mutación, como así nos da cuenta el manuscrito:

"Descubriose Anteros, cantando sobre un hermoosísimo Pavón, que en continuos movimientos batía las alas bolví la cabeça y formava la rueda, suspendiendo la vista al compás que Anteros con su voz al oído." (114).

Un dibujo de Baccio del Bianco, que conservan en la Biblioteca Marucelliana de Florencia, en el que vemos representadas dos grandes aves, podría tratarse según P. Dearbom Massar, de un boceto para unos autómatas (115); invención que como podemos advertir, tiene una gran semejanza con nuestro pavón (Fig. 15).

Si hubiésemos de elegir entre los teatros que figuraron en la representación que nos ocupa, los dos en que aparecieron mejor dibujados tanto las perspectivas, como es espíritu de los rincones y detalles que nuestra sociedad de ese momento estaba acostumbrada a ver y frecuentar, sin duda serían los teatros de "Jardín" y de la "Plaza de Palacio". Por esta razón, Calderón como hombre de teatro, y por tanto conocedor de todos los resortes que le brindaba la escenografía dejó estos sorprendentes decorados para el final de la comedia.

No nos cabe duda que el teatro de jardín cautivó al público del Coliseo en la representación de "Hado y divisa...", de 1.680, quizás debido a lo esmerado del artificio con que fue realizado y por traer ante sus ojos un espacio lleno de simbolismo, con una lectura con la que nuestro espectador de esos años se encontraba plenamente identificado. Calderón, posiblemente a sabiendas de esta buena acogida, repitió de nuevo este teatro en esta misma jornada, después de la mutación de "arboledas y montañas", de ello nos da cuenta de la siguiente manera:

Una vez que hizo mutis Marfisa,

"...Se volvieron á correr los bastidores, repitiendo la mutacion del jardin; y como el ansia habia quedado tan prendada de su vista, la recibió la segunda vez con tanta admiracion como la primera, pues estaba quejosa la vista de que la hubiesen arrebatado tan apacible objeto." (116).

## MOVIMIENTO ESCENICO DE LAS ESCENAS DE JARDIN.

Una vez terminada la vistosa intervención del pavón, y al sonido de la Música, acompañada por chirimías, salieron a escena "Las Damas de Arminda, y ella detras en medio de Adolfo y Florante, y por otra parte Acompañamiento y detras Casimiro...." (117). Seguidamente la soberana dió la bienvenida a su tío y sentados comenzaron un diálogo. Lo que nos hace pensar la existencia de un banco en esta mutación de jardín, como así nos dan cuenta los gastos de la comedia (118). Una vez terminado este diálogo, hicieron mutis Casimiro y los príncipes Adolfo y Florante, con motivo de acompañar estos a tan ilustre huésped a sus aposentos, a los que le siguieron Aurelio y Acompañamiento, permaneciendo en escena Arminda y sus Damas.

Arminda ordena a todas sus Damas que se retiren, menos a **Alfreda** con la que quiere tener cierta confidencia, pero son interrumpidas por la aparición en escena de **Leonido** y **Polidoro** que han entrado en el jardín furtivamente. **Leonido** se excusa ante ésta de su atrevimiento y **Polidoro** decide esconderse entre los fingidos setos del jardín y así escuchar su diálogo. **Alfreda** hace mutis y **Arminda** manifiesta al que para ella es el "soldado del incendio", su aborrecimiento hacia el traidor **Leonido** y le explica la treta que piensa llevar a cabo para retarle (119).

Al salir de escena **Arminda**, nuestro protagonista queda sumido en la más profunda desesperación, por verse en la terrible situación de ser a un mismo tiempo, retador y retado. **Polidoro** abandona su escondite y le propone salir el mismo en el duelo en su puesto, cuestión que a **Leonido** no le convence.

Salen a escena **Merlín** y el Soldado y tras un corto diálogo, el Soldado hace mutis, huyendo del gracioso. Desde dentro se oyen voces de vivas al Rey de Chipre, a **Arminda** y a **Mitilene**. **Merlín** informa a **Leonido** y a **Polidoro**, de que tales voces son debidas a que el pueblo de Trinacria espera con ansiedad la llegada de **Mitilene**, que viene de camino por el mar a saludar a su tío, y por esta razón:

"Alegre el pueblo imagina  
La paz; y como este es



Tiempo de carnestolendas,  
Dando tregua á las contiendas  
De la guerra, como ves,  
De gala, máscara y fiesta  
Delante el concurso viene." (120)

Leonido ante el temor de ser reconocido por Mitilene, hace mutis.

Al son de atabalillos salen a escena Arminda, Mitilene, Alfreda, Flérída, Florante, Adolfo, Casimiro, Damas, Acompañamiento, Soldados y Músicos, y seguidamente los Coros 1º y 2º cantan solos para terminar su intervención, acompañados por "Toda la Música" (121).

Después de los saludos de bienvenida, todos piden que vuelva la música, pero a los primeros compases de esta, suenan ante su asombro, cajas que anuncian la entrada del valiente "soldado del incendio". Este entra en escena y se postra a los pies de tan altas dignidades, presentándose como el salvador de Arminda, y expresa su deseo de vengarles del soberbio Leonido, pidiéndoles su licencia para retarle. Casimiro absorto, le otorga su licencia para que fije carteles, y acepta de buen grado ser su árbitro. Salen todos de escena (122).

Dando fin el movimiento escénico de esta primera mutación de jardín con la intervención de Florante, este en su monólogo da muestras de su sañuda envidia hacia la valiente acción que va a emprender el soldado y confiesa la treta que está dispuesto a emprender, en la que él mismo disfrazado de bandido y encubierto, antes del duelo le dará muerte, declarándose acreedor de la mano de Arminda el primero. Mientras se sucede este monólogo, desde dentro se oyen voces, que fingen ser los vivas que dedica el pueblo al heroico soldado (123).

El movimiento escénico en la segunda aparición de este ansiado teatro de jardín (124), transcurrió de la siguiente manera: "Salió Casimiro y Aurelio" y mantuvieron un diálogo. El lugar le trae a Casimiro añoranzas de su pasado, y el triste recuerdo de un amor perdido. Sale pide a Aurelio que rememore ciertos detalles de su niñez (125).

Arminda y Mitilene, salen "al paño" (126) y escuchan llenas de curiosidad, deseosas de saber pormenores del pasado de su tío.

El mencionado diálogo es interrumpido por los encendidos vivas, dados desde dentro al valiente "soldado del incendio". Aurelio hace mutis con motivo de enterarse de la novedad y salen de entre bastidores, disimulando, Arminda y Mitilene.

Aparecen en escena Aurelio, Florante y Adolfo. Florante, en un aparte, da muestras de su satisfacción, pues piensa que tales aclamaciones son porque el encargado de llevar el pliego del indulto ha dado la noticia de que han matado a Leonido, "...y de que el soldado venza/ Sin lidiar, se alegra el pueblo" (127). Lo cual es prueba de que no han notado su ausencia y por ello no podrán culparle de ser el autor del asesinato.

Adolfo informa a Casimiro, que tales vivas se deben a que Leonido llegará en breve y que el valiente soldado, enterado de la noticia le espera:

"En la plaza de palacio,  
Que es el señalado puesto,  
Por ti para el desafío,  
En bridon corcel soberbio  
Armado de todas armas  
Salió a pasear el terreno  
Como quien dice: "Aquí estoy:"  
Con que aplaudiéndole el pueblo  
Prorrumpió en festivas voces..." (128).

Suena un clarín y sale Aurelio para enterarse a qué se debe el toque. Entra de nuevo en escena y dice, que tal llamada es anuncio de que el jabete donde viene Leonido ha tomado tierra. Florante, en un aparte se pregunta: "¿Cómo es posible que venga/ Leonido despues de muerto?" (129).

Casimiro, como árbitro del duelo, da órdenes para que Leonido vaya directamente al punto donde le espera su contrario. Todos salen de escena camino del lugar del duelo.

"Salen El Soldado y Merlín". El Soldado le pregunta pormenores de la existencia de su amo, a lo que el gracioso le responde con tan contradictorias palabras, que su interlocutor no se entera de nada (130). "Sale Argante, de gala" (131) y se dirige a ellos para preguntarles a qué son debidos los sonos de trompetas y cajas. El Soldado, le responde que él siempre se halla dispuesto a preguntar más no a contestar. Merlín sale al paso como puede sin dar contestación a la pregunta, y en un aparte se pregunta:

"(Ap. Y yo con mas causa, pues  
No sé qué Leonido nuevo  
Es el que nos ha venido.)" (132).

Hacen Mutis los dos y Argante da comienzo a un monólogo en el que se rebela contra la crueldad de los hados y de todo el firmamento, los cuales han permitido que su hija sustrajera las armas de su estudio y hullera de él; el un principio piensa en recuperarla como en otras ocasiones

implorando a Megera, pero considera que el influjo de la diosa en este momento podría ser nefasto: "Si imperio en Megera tuve/ En su influjo no me atrevo" (133). Por lo que decide dejar la suerte de su hija en manos del destino, y cree conveniente que como padre, su obligación es seguirla. Y en este momento comenzó el cambio de bastidores que dió lugar a la siguiente mudanza del teatro, sin abandonar la persona de Argante el escenario.

## TEATRO DE ARBOLEDAS Y MONTAÑAS; NUBES Y LA APARICION DE LA FAMA.

Para esta mutación, que tuvo como número más importante, la aparición de la Fama, nos dice Calderón:

"...se corrieron los bastidores, cubriendo el jardín y dejando el teatro de arboledas y montañas, y entre la desigualdad de los horizontes, unos pedazos de nubes." (134).

Por lo que podemos deducir que tanto los bastidores laterales como el de foro, aparecerían pintados en este teatro sobre la temática de árboles y montañas y que las bambalinas serían de celaje.

No poseemos ninguna fuente que nos pueda aportar más datos de este decorado, por ello nos parece probable que se utilizara para esta mutación, alguno perteneciente a otra representación, almacenado en el Coliseo. Y es de suponer que estuviese realizado dentro de la línea pictórica de las composiciones paisajistas de Claudio de Lorena, pinturas que tanto nuestro autor, como nuestro escenógrafo podían admirar decorando nuestras estancias palaciegas (135).

Hemos de considerar, que en el diseño de este decorado, se debió de conceder una enorme importancia al cielo, colocándose en el dibujo de la perspectiva de algunas de sus partes, la línea de horizonte muy baja, con idea de, como indica Calderón: "...entre la desigualdad de los horizontes...", se pudieran ver las nubes. Lo que nos conduce a imaginar que en los bastidores laterales, además de figurar pintado el tema de arbolado y montañas, habría una buena parte dedicada a nubes, y que el horizonte, en el bastidor del foro, estaría casi al ras del tablado, como así podemos verlo en los dibujos de teatro de monte, pertenecientes a la tercera jornada de "La fiera..." (Fig. 16).

También, el tratadista Jean Dubreil, manda colocar, para representaciones de este tipo, la línea de horizonte relativamente baja (136) (Fig. 17).

En el dibujo escenográfico de Herrera el Mozo para "Los celos hacen estrellas", perteneciente al segundo acto, y que representa la apoteosis de Isis, podemos ver en primer término arboledas, y en el fondo, es decir en la parte del foro, un derroche de nubes con personificaciones subidas sobre ellas. El final del tablado se confunde con el vaporoso tratamiento dado a la masa que componen las nubes (Fig. 18).

Podemos decir, que el protagonismo de la fingida bóveda celeste en este tipo de teatro, es evidente. Por esta razón, nos imaginamos que en las bambalinas de celaje de nuestra mutación, aparecerían muy bien imitadas las tonalidades del firmamento.

El Coliseo del Buen Retiro contaba con un magnífico equipo de pintores de "paramentos" (137), dotados de una gran habilidad y destreza y con grandes conocimientos perspectivos, capaces por tanto, de ejecutar a la perfección tal artificio, y nos parece posible que éstos conocieran las recomendaciones de Sabbatini para estas realizaciones.

Sabbatini en su "Pratica...", recomienda a la hora de colorear el cielo del teatro, que se pinten las partes de cielo más cercanas al espectador de un color azul intenso, y que éste se vaya degradando suavemente a medida que se acerca al foro. Poniendo sumo cuidado a la hora de pintar cada bambalina, para que las mismas se unan gracias al color, e igualmente, se hará con las nubes, aunque para éstas, el tratadista nos dice además, que es conveniente pintarlas más anaranjadas según se van acercando al horizonte; de esta forma, apunta, "el cielo presentará a los ojos del espectador un bello efecto de lejanía". (138).

Pero hemos de considerar, que todos estos consejos que da Sabbatini en este Capítulo, se siguieran a la hora de representar el cielo en bastidores y bambalinas, ya que para los otros efectos de nubes, que tuvo nuestra mutación, era necesario el uso de la maquinaria teatral.

Calderón nos habla de la existencia en este decorado: "...entre la desigualdad de los horizontes...", de "...unos pedazos de nubes...", por lo que podemos deducir, que en este montaje, Caudí se debió de servir de ciertos tecnicismos reflejados también por Sabbatini en su "Pratica...".

Por ejemplo, el escenógrafo de Pesaro, para fabricar cierto tipo de nubes, manda proveerse de tantos bastidores recortados, según su forma, y una vez forrados de tela, se pintarán, teniendo en cuenta para su coloración, el servirse de una valoración de tonos semejante a la descrita para las bambalinas. Previamente en la parte delantera de las

bambalinas de celaje, oculta de la vista del público por la anterior, se colocarán unas correderas en todo su largo, por las que hombres apostados sobre el cielo, dejarán deslizarse los bastidores de nube, con un movimiento a manera de rastrillo, dejando ver al público los pedazos de nubes por entre las bambalinas (139).

Por lo tanto, nos parece probable que este tipo de nubes se resolvieran en nuestra mutación de forma semejante. Pero hemos de tener en cuenta, que en este teatro figuró además, otro modelo de nube, en cuya realización tuvo la ocasión nuestro escenógrafo de demostrar a los espectadores del Coliseo sus grandes dotes de tramoyista. Según nos indica Calderón:

"Fuése apareciendo por el aire una (nube) de diferente resplandor y estatura (que las otras) sobre la cual venía sentada LA FAMA..." (140).

Para hacernos una idea de cómo se debió de realizar semejante efecto de tramoya, hemos de consultar las instrucciones que da Sabbatini para realizar en la escena la operación de descenso de una nube desde lo alto del teatro, cargada con una o varias personas. Para estos simulacros, el tratadista se sirve del pescante, máquina de la que ya dimos cuenta en la primera jornada de la comedia (141).

En esta mutación es de suponer, que en el final del deslizador del pescante, figurara un asiento donde iría sentada la Fama, y su parte inferior estaría decorada con nubes recortadas y coloreadas, al igual que el respaldo del asiento, a modo de trono. Así podemos verlo en un boceto de Jones, realizado para la nube que lleva a Venus en "El Triunfo del Amor" (1.631) (Fig. 19). También en la última escenografía de la serie que dibujó Baccio del Bianco para "Andrómeda y Perseo" (1.653), vemos a varias figuras sobre nubes, suspendidas en el aire en lo alto del teatro (Fig. 31).

A través de la acotación de Calderón, podemos interpretar que la nube sobre la que iba sentada la Fama, debió de venir avanzando por el aire desde el fondo del escenario, con la ayuda del pescante, hasta colocarse en la parte media de éste. Una vez allí, es de suponer que se posara sobre los engranajes de los raíles, que como es sabido poseía el Coliseo, colocados a cierta altura exprofeso para estos efectos aéreos y que se apoyaban en sus muros laterales. Siendo utilizados habitualmente para estos paseos por lo alto del teatro de carros o nubes con personas. Paseo como el que emprendería, pausadamente y de un extremo a otro del escenario, la nube sobre la que aparecería esta figura alegórica en nuestra mutación, como

así nos da cuenta Calderón: "...que fué lo que tardó en cruzar todo el teatro muy despacio..." (142).

El cruce de dicha nube, debió de ser ejecutado deslizándose ésta por los mencionados raíles, siendo accionada por cables que pasarían por poleas y que según nos dice Sabbatini, podían ser arrastrados en uno o en otro sentido mediante manivelas (143). Sistema que permitía el deslizamiento por lo alto de la escena de objetos bastante pesados, como las carrozas celestes, ocupadas por una o varias personas. De estos paseos aéreos tenemos varias representaciones en las series de dibujos escenográficos existentes (144)(Fig. 20).

De los demás elementos que compusieron esta brillante apariencia, también nos da cuenta Calderón, así nos dice que:

La Fama apoyaba "los pies sobre un globo, donde se descubrían las dos estrellas polares, contrapuestas con claridad brillante, de suerte que arrojaban luz para ayudar los tornasoles de la nube. Llevaba la Fama sus alas, y estas, la nube en que iba sentada y el globo, se fueron moviendo por el aire todo el tiempo que duró cantar el pregon, que fué lo que tardó en cruzar todo teatro muy despacio, porque se fueron percibiendo y admirando los movimientos, los cuales pusieron esta apariencia muy vistosa". (145).

Antes de comenzar con el estudio de cada uno de los elementos y efectos que acompañaron a esta alegoría en la mutación que nos ocupa, hemos de recordar que esta fue la segunda intervención de esta figura en nuestra representación, ya que como hemos estudiado, también hizo su aparición en la loa, donde dimos ciertos datos, que junto con los de este Capítulo, y con los relacionados con su vestuario y simbología, que tendremos ocasión de tratar más adelante, nos ayudaran a reconstruir esta personificación (146).

Una vez hecha esta premisa, hemos de decir, que el globo sobre el que posaba los pies la Fama en esta mutación, pudo tratarse de una esfera celeste, en la que figurarían representadas las constelaciones con las estrellas más conocidas y con semejante situación a las que según los estudios astronómicos de la época, ocupaban en el espacio (147).

En cuanto a su realización, hemos de pensar que estaría pintada en un tono azul, y la brillante luz propia de las

estrellas, se simularía con candelas encendidas (148). Como así lo declara en su pregón la Fama:

"Contiene el orbe debajo  
De todo el azul zafir...." (149).

Este globo estaba dotado de movimiento, que debió de ser giratorio, dejando ver en el mismo las contrapuestas "estrellas polares" (150), y produciendo por su luminosidad, al moverse, cambiantes reflejos a modo de tornasol, efectos a los que alude Calderón.

Para hacernos una idea del efecto plástico que producían en la escena estos tronos de nubes encendidos, hemos de contemplar un dibujo de Giacomo Torelli para una escena de "Andrómeda", (París, 1.650). (Fig. 21).

La figura de la Fama en esta escena de nuestra comedia, es la pregonera que expande la noticia "En uno y otro confin", del cartel del duelo entre el supuesto Leonido y el "soldado del incendio" (151). En esta ocasión, dos de los atributos con que se suele representar esta personificación, es decir el globo y las alas, estuvieron dotados de movimiento, junto con la nube en la que iba sentada. Movimiento que debió de estar conjuntado con el compás de su canto, que fue sólo, sin ningún tipo de acompañamiento (152). Su actuación duró lo que tardó en entonar su pregón, interrumpido por las exclamaciones de asombro de Marfisa (153) y una vez terminado éste, desapareció sobre su tramoya de la escena, es de suponer que su salida del escenario la efectuase desde lo alto y por un lateral (154).

Otro atributo que acompañó a esta alegoría en esta mutación, fue junto con el globo y las alas, la trompeta, como así da testimonio de ello en su pregón:

"Dé al triunfo feliz  
Del ala la pluma,  
Del bronce el clarín..." (155).

También nos da cuenta una partida de los gastos de la comedia, de un pago efectuado al "latonero", por haber realizado "vna trompeta para la Fama" (156).

Aunque esta mutación fue una de las más cortas de la comedia, no por ello careció de un gran despliegue de tramoya y de un movimiento escénico.

Una vez que desapareció de escena la Fama, Marfisa comenzó un monólogo en el que dió muestras de su admiración y cariño hacia Leonido, no pudiendo comprender como un caballero de su talla pudiera ser retado (157), siendo interrumpida por las voces, desde dentro de Florante y



Polidoro que simulan que están amarrando a la costa sus embarcaciones, pero por distintos puntos. Marfisa se esconde entre la simulada maleza, para observar las maniobras sin ser vista (158).

Salen a escena Polidoro y Merlín. Polidoro da muestras de su decisión de hacerse pasar en el duelo por Leonido y para ello hace mutis con idea de dirigirse a la gruta en busca de las armas, no sin antes ordenar a Merlín, que espere en la orilla para recoger el indulto.

Salen a escena Florante y soldados, vestidos de bandoleros y embozados (159), al encuentro de Leonido. Al ver a Merlín le reconocen, pero le dejan marchar con el propósito de seguirle, pues saben que este acabará yendo al lugar donde se encuentra su señor. Todos hacen mutis, menos Marfisa que sale de su escondite no sabiendo dar forma todavía a lo que ha visto, aunque sí advierte el movimiento ejecutado por estas personas (160).

Suenan disparos y voces desde dentro, que revelan que Florante y sus soldados han matado a Polidoro, convencidos de que daban muerte a Leonido. Marfisa, al ruido de los disparos, queda desconcertada. En este momento Merlín sale a escena y ésta le interroga acerca de la identidad del asesinado. Merlín, temeroso de decir la verdad, da el nombre de su auténtico señor. Marfisa, ante la terrible noticia queda despavorida y el criado hace mutis (161).

Da fin esta mutación con un monólogo de Marfisa en el que se lamenta de la terrible tragedia de Leonido y se pregunta cómo ha podido ser el destino tan cruel con él. Sintiendo ella al mismo tiempo culpable de tal infortunio, por no haberle hecho entrega de las armas en su momento. Por lo que decide rescatarlas y ser la encargada de restaurar su honor (162).

## EL DECORADO FINAL: EL TEATRO DE LA PLAZA DE PALACIO.

Carlos II quiso agradar a su esposa en todos los festejos que mandó organizar con motivo de sus esponsales, y la puesta en escena del último cuadro de la comedia de "Hado y divisa...", se convirtió en eco del deseo del monarca (163).

Es de suponer, que el Rey advirtiera a Calderón, acerca del contenido de ciertos resortes escenográficos, pertenecientes a la decoración que debía figurar en el final de la comedia de "Hado y divisa...", que contribuyeran a resaltar el motivo principal por el que se celebraba esta regia fiesta, que era el de halagar a su esposa y darle de nuevo la bienvenida, rememorando, ante los ojos de la Soberana, el espléndido espectáculo que ofreció la Real Plaza de Palacio con ocasión de su llegada a la capital del Reino.

Autor y escenógrafo, hicieron realidad el deseo del Monarca, mostrando en el escenario del Coliseo, a su joven Reina, un prodigioso decorado, réplica de cómo se exornó dicho recinto para recibirla el día de su memorable entrada en Madrid, 13 de Enero de 1.680.

Muestra y documento de lo expuesto son las acotaciones al respecto de nuestro dramaturgo, que como todas las de ésta, su última comedia, nos da una visión bastante completa de la plástica de la escena. Por esta razón creemos interesante transcribirlas:

"Mudóse el teatro de jardin en uno que representaba la plaza de palacio de su Majestad, imitando la forma en que ha quedado con los adornos que en ella se hicieron para la entrada de la Reina nuestra señora, que la han añadido grave variedad á la perfeccion con que ántes se hallaba. Estaba la imitacion dispuesta de suerte, que empezaba por el arco que da entrada á la plaza, siguiendo los bastidores la imitacion de los corredores que tiene de arcos, adornados de estatuas que significaban los rios y fuentes mas celebrados de España, en que habia diferentes tarjetas, en que se colocaron

cifras, motes y versos á tan feliz supuesto. En el foro estaba el frontispicio del palacio, todo imitado con gran propiedad y hermosura" (164).

Para realizar la reconstrucción de esta última mutación de "Hado y divisa...", vamos a servirnos de los datos que nos ofrecen tres aspectos fundamentales, unos relacionados con la arquitectura y urbanismo de dicho recinto por esos años; otros, los que nos proporcionan las descripciones, dibujos y grabados, acerca de la Entrada en Madrid de la Reina Ma Luisa de Orleáns; y por último, los concernientes a la parte más práctica de este trabajo, y que nos van a permitir dibujar en los bastidores del escenario todo lo recogido en los otros dos, de acuerdo con la técnica teatral utilizada en nuestro teatro cortesano, y con las acotaciones escenográficas de Calderón.

## Palacio y fachada como imagen sintética de la monarquía.

Del antiguo Alcázar madrileño, del que hoy no nos queda más que la añoranza y el recuerdo, podemos decir que fue una fortaleza musulmana, empinada sobre la ribera del Manzanares, siendo reconstruida en parte por Carlos V y luego remodelada por Felipe II, como residencia permanente, tras ser elegida Madrid como capital del reino.

Se trataba de una imponente edificación de planta rectangular, que en sus ángulos tenía cuatro torres, organizada en torno a dos patios, que se conocían con los nombres respectivos del Rey y de la Reina, separados uno del otro por la Capilla Real (165).

El Alcázar de los Austrias ocupaba el mismo sitio, y tenía idéntica orientación que el actual palacio dieciochesco.

Nuestra arquitectura del siglo XVII, queda bien reflejada en los proyectos ejecutados para Sitios Reales a partir de Felipe III, las necesidades de un mundo cortesano que se estaba formando ya desde tiempos de Felipe II, hizo que nuestra arquitectura se planteara una nueva problemática, la cual fue decisiva para las directrices que habría de seguir el arte del siglo XVII.

El edificio destinado a palacio real debía reunir condiciones para desarrollar en él una doble funcionalidad. Por un lado el adaptarse a las necesidades del Monarca como imagen pública y absoluta. Espacio en el que se pudiera desarrollar todo el rito y protocolo que conllevaba una corte del siglo XVII. La otra función, es la dedicada al espacio privado del Monarca, al margen de los actos oficiales.

Víctima de esta doble necesidad, fue la vieja fortaleza medieval sobre la que se asentó el Alcázar, que después de innumerables remodelaciones, desde los tiempos del Emperador Carlos V, llegó a transformarse en la época de los últimos Austrias, en el macro palacio en cuyo espejo se miraba el mundo (166).

Tales construcciones reales poseen en este siglo características simbólicas y emblemáticas, que nos hacen reconocer al edificio como tal residencia al primer golpe de vista, poseyendo, además, peculiaridades ambientales, dignas de una representación escénica, propias de un decorado teatral, destinado a ambientar una escena para exaltar la figura del Monarca.

En cuanto a los elementos de este conjunto que merecen nuestra atención, Fachada principal de Palacio y Plaza de Palacio, podemos decir que empezaron a adoptar la fisonomía con la que permanecieron hasta su incendio en 1.734, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, con las obras de reconstrucción y ampliación realizadas bajo la dirección del arquitecto Juan Gómez de Mora (167).

La fachada principal del Alcázar, estaba orientada hacia el Sur, justamente frente a ella se situaba la espaciosa plaza, es decir, lo que es hoy la Plaza de la Armería del Nuevo Palacio.

En lo que más interés puso Gómez de Mora a la hora de estructurar la nueva imagen del Alcázar fue, precisamente, en su fachada principal y en la plaza real, que trazó con gran precisión y belleza, valorando plenamente las líneas de intensidad convergentes en el eje fundamental y esencial de la escena, la imagen del balcón real (168).

Podríamos considerar a este conjunto urbanístico, como diseño ideal, por conseguir, por el camino de la estética, el fin propuesto, que no era otro si no conducir la mirada del espectador, como punto de máxima atención, a ese balcón real, al que en ciertas solemnidades solía asomarse el monarca, convirtiendo a este elemento de la fachada, tanto por el significado de su función, como por el lugar perspectivo que ocupa, en el marco que aloja la imagen sintética de la Monarquía.

La intervención del arquitecto Juan Gómez de Mora en la fachada principal del Palacio de los Austrias.

Gómez de Mora ejecutó un buen trabajo de remodelación de la fachada principal de Palacio, haciendo de ella un equilibrado conjunto, conseguido por la ordenación y simplificación de sus diferentes elementos. Como testimonio de su belleza y armonía, nos quedan varios escritos de viajeros extranjeros, que al contemplarla, la elogiaron (169).

Esta fachada constaba de dos pisos altos con veintiocho balcones, con dos airoas torres, una a cada extremo, más adelantadas que el resto y rematadas por chapiteles y aguja, y un cuerpo central que sobresalía de la rasante, pero menos desplazado que las torres, tenía este cuerpo en ambos pisos tres balcones, mayores que los anteriores, el central del piso inferior es desde donde el monarca presenciaba los actos que se celebraban en la plaza; este tramo se correspondía en su interior con "El Salón de los Espejos" (170). Debajo del balcón real, una monumental puerta servía de acceso a los reyes e invitados en los actos solemnes (171).

Podemos considerar a este balcón como el órgano central de la composición, el punto desde donde se abarcaba una mirada amplia hacia el exterior, pero el que, también, establecía una separación entre el interior y el exterior, de similar función a la del marco proscenio en el escenario.

Y fue precisamente en este cuerpo central de la fachada, donde Gómez de Mora realizó su labor más creativa, haciendo de este eje medio de la fachada, un monumental pórtico, rematado en su ático por el Escudo Real, tallado como en otras obras suyas, por el prestigioso escultor Antonio de Herrera Barnuevo. Todo lo realizado en esta pieza de la fachada, nos anticipa lo que más tarde desarrollará Gómez de Mora, en el edificio de la Cárcel de Corte.

Gómez de Mora no desdeñó a la hora de plantearse la remodelación de la fachada principal del Alcázar, el inmenso legado arquitectónico que le brindaba la historia, pues se atisban en ella influencias nórdicas, en cuanto al tratamiento dado al tendido continuo de las mansardas, así

como en la cubierta de pizarra, y también en el ventanaje rematado con el frontón triangular, propio de algunos edificios italianos. Pero hemos de reconocerle en el planteamiento y distribución de los diferentes elementos arquitectónicos que componían esta fachada, una visión personal, en la que no intervinieron precedentes directos reconocibles, pues hemos de examinar que sus planificaciones fueron realizadas con una visión de futuro. Y como muy bien dice y recuerda V. Tovar "el Palacio se convirtió en la referencia perspectiva puntiforme más destacada de la ciudad. Texeira lo reflejó con esta entidad, como soporte espacial que reguló los movimientos de la nueva Corte de los Austrias". (172).

La imagen del "frontispicio de palacio" que figuró en el bastidor de foro.

Después de una revisión del material gráfico y plástico existente de esta fachada principal del Palacio de los Austrias, hemos encontrado una laguna, precisamente en la época que merece nuestra atención, la que coincide con el reinado del último Austria. Tanto la maqueta de la fachada principal del Alcázar, que se conserva en el Museo Municipal, y atribuida a Gómez de Mora (173), como el conocido grabado de Meunier, por pertenecer ambas representaciones a fechas anteriores, no nos ofrecen una visión del conjunto con la Torre Dorada concluida (174).

Para hacernos una idea del esplendor alcanzado por dicha fachada en tiempos de Carlos II, hemos de basarnos en grabados de la época de Felipe V, pero de fechas muy próximas al momento que nos interesa.

Podemos considerar, que tanto el dibujo de Filippo Pallotta "Proclamación de Felipe V en Madrid", 1.700, como el grabado de N. Guerard sobre dibujo original de Pallotta, "Aspecto del Real Palacio y su Plaza, como estuvo el día 4 de Marzo de 1.704, en el que el Rey Catholico Nuestro Señor D. Phelippe V salió a la campaña de Portugal", (Figs. 22 y 23), nos ofrecen una concepción de la fachada de Palacio, de acuerdo con la que se pretendió rememorar en la fiesta que merece nuestra atención, y que una imagen similar debió de ser la pintada en el bastidor de foro del teatro.



De una plaza de palacio exornada para recibir a una joven reina y de su imitación en el teatro.

Con la remodelación de la fachada principal del Alcázar y la construcción de la Plaza Real, Gómez de Mora remataba un proyecto urbanístico de primer orden. El proyecto del año 1.626, que se conserva en el Archivo General de Simancas, muestra el afán de regular este sector de Palacio, igualando incluso, fachadas, configurándose dicha plaza dentro de un esquema rectangular, quedando asimismo paralelas y uniformes las calles que a ella confluían. Convirtiendo a este lugar por su aislamiento, en el espacio ideal para grandes paradas, entradas públicas de gobernantes, fiestas o devociones populares, teatro o celebraciones periódicas.

Como dato curioso, no vemos esta remodelación de la Plaza de Palacio en el plano de Texeira, con fecha del año 1.656. Aunque sí la encontramos reflejada en el de Fosmán, que se conservan en el Museo Municipal.

Pero donde podemos decir que la Plaza aparece como la describe Calderón en su acotación a esta mutación, es en el plano de Madrid del ingeniero D. José Alonso de Arce, "Dificultades vencidas..." (175). En este plano podemos ver la Plaza con la fachada de Palacio rematada con sus dos torres. El recinto es de planta rectangular, de acuerdo con la remodelación. Figuran también en ella, los elementos arquitectónicos que la cierran. Que según Calderón, aparecían adornados en esta puesta en escena, como son los dos corredores de arcos, y también vemos el arco que da acceso al recinto (176) (Fig. 24).

Los corredores al parecer, según Madame d'Aulnoy, estaban decorados permanentemente, con unas estatuas "bastante singulares", con vestigios de policromía, que como nos dice el Duque de Maura, adornaban el Patio Grande y la Plaza de Palacio. Según este autor, se trataba de unos bustos procedentes de la reforma llevada a cabo por Valenzuela, como Superintendente de Obras de Bosques del Real Patrimonio en 1.676, y que había encargado que trajesen a los altos dignatarios españoles a la sazón en Italia (177).

La estancia en España de la viajera francesa fue entre los años 1.679-1680, así que es posible que estos bustos apareciesen decorando a los mencionados corredores; como podemos contemplarlos en el dibujo de Pallotta y en el grabado de Guerard, ya estudiados (Figs. 22 y 23 ), colocados sobre la balaustrada que tenían los arcos mas bajos.

Podemos decir que toda esta documentación gráfica consultada, es un claro testimonio de la imagen que presentaba esta Real Plaza, por las fechas del estreno de "Hado y divisa...", y que sería similar la representación que de ella se haría en la pintura, que bajo la dirección de Caudí, se plasmaría en los bastidores laterales de ambos lados del escenario. Como dice Calderón, aparecería ante los ojos del espectador "todo imitado con gran propiedad y hermosura" (178).

Hasta ahora hemos revisado las fuentes que nos han servido los datos concernientes a la parte arquitectónica y estructural de este último decorado de "Hado y divisa...", podríamos decir, hemos reconstruido el armazón sobre el que se asentó la otra parte que pretendemos investigar, la correspondiente a lo efímero y ornamental, que figuró exornando a este monumental conjunto.

Con este fin vamos a consultar todos los datos de las descripciones y ciertos grabados y dibujos. Aunque por desgracia ninguno de ellos, a nuestro entender, coincide con el engalanamiento dispuesto en esta Real Entrada de la Plaza de Palacio, aunque sí nos proporcionarán ideas y modos de hacer semejantes, que nos marcarán diferentes pautas para poder elaborar esta reconstrucción.

De la Entrada de Ma Luisa de Orleáns, existen descripciones que nos dan cuenta de los monumentos levantados para tan notable acontecimiento. Pero del lugar que nos ocupa, los datos son menos pormenorizados de los que se ofrecen de los otros conjuntos. Por ejemplo los de la primera y segunda "Descripción...", nos describe de esta forma los adornos erigidos en la Plaza de Palacio:

"La plaza de Palacio estaba muy pulida, y por vna parte de los Arcos, sobre las Cornisas dellos, estaban los Rios, significados en hermosas Estatuas de Yesso, con Escudos, Trofeos, y Adornos, y abaxo en cada Coluna vn Escudito de Oro, con la Cifra de los Heroycos Nombres de CARLOS, y MARIA; y por el otro lado de los Arcos, que corresponden á los referidos, avia Ninfas repartidas en ellos, en la misma forma que los Rios" (179).

El Marqués de Saltillo, nos dice, que las "hermosas estatuas de yeso representando a los rios con escudos y trofeos", fueron obra de Francisco de la Vigna y Lucas Villame (180).

Comparando las acotaciones que hace Calderón acerca de la réplica de los adornos de estos corredores, que figuraron en el decorado del Coliseo y las que hemos transcrito de la "Descripción...", observamos, que esta última nos menciona la existencia de las estatuas de los "Rios" en dicho programa, pero no nos da cuenta, como describe nuestro dramaturgo, que significasen a los "más celebrados de España" (181). Como también Calderón denomina "fuentes" a las estatuas, que en la "Descripción...", figuran como "Ninfas", quizás por considerar a estas "fuentes", con el sentido de origen de los "Rios", es decir a las "Náyades". Por lo tanto, ambas relaciones quieren significar en estas figuras a las Ninfas de los Rios (182).

En cuanto a las "cifras" a que se refiere Calderón, que se inscribieron en las "diferentes tarjetas", se trataba, según la "Descripción...", de los nombres de los Reyes; y podemos deducir, que estaban montadas sobre un "Escudito de Oro", según nos da cuenta la misma, y fueron colocados en cada columna de los corredores (183).

Esta forma ornamental de enmarcar, tanto cartelas, como tarjetas, en forma de escudo, pertenecen al más puro estilo del repertorio decorativo utilizado por Donoso y Claudio Coello, claramente influenciados por el modo de hacer de Rizzi en la pintura ornamental y de paramentos, a su vez este maestro, también influenciado en estos temas decorativos, por sus antecesores los boloñeses Mitelli y Colonna (184).

Según Palomino, Claudio Coello y Donoso fueron los responsables en gran manera de todas las invenciones ejecutadas para esta entrada, por lo tanto es natural, que su estilo predominara en cuestión de gusto y decoración en todo el programa (185).

Cartelas y tarjetas, enmarcadas de la misma forma, las encontramos en la decoración profusamente adornada, que nos ofrece un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional, en el que podemos leer unas notas manuscritas, de fecha posterior que el dibujo, que dice así: "Este dibujo debe ser el ornato de un Palacio en unas Funciones Reales, Madrid 1.680. Claudio". (Fig. 25).

Sullivan, atribuye este dibujo a un boceto para el adorno de la fachada principal del Alcázar para la Entrada de la Reina M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns (186). A nosotros nos parece que este alzado, corresponde a la fachada de la "Casa de la Panadería", más que a la de Palacio, pero coincidimos con

este autor, que pertenece a una decoración erigida con motivo de este acontecimiento; además de por su estilo, porque así nos da cuenta la "Descripción...", que se erigieron varios adornos al paso del regio cortejo (187).

Prueba de ello, es el modo de enmarcar las tarjetas y cartelas que pertenecen al tipo de ornamentación utilizado en los conjuntos levantados para esta Entrada, y que en este dibujo figuran encima de las arquerías del edificio, el mismo modelo utilizado, según Calderón, y la "Descripción...", en los corredores de Palacio.

Después de lo expuesto, podemos decir que parecido a este modelo serían las "...diferentes tarjetas, en que se colocaron cifras, motes y versos á tan feliz asunto" (188), que según nuestro dramaturgo, figuraban en la imitación que se hicieron en los bastidores de los corredores de Palacio, en el último cuadro de "Hado y divisa...".

Observando este dibujo, nos parece extraño, que la fachada del Alcázar no apareciese engalanada, ya que podríamos considerar a Plaza y Palacio, como el apoteosis final del recorrido de esta memorable Entrada. Al menos, nos parece que del balcón regio y de sus laterales penderían tapices, como así nos muestra el dibujo de Pallotta (Fig. 1). Pero lo cierto es que ninguna relación nos da cuenta de ello.

De la Entrada de Ma Luisa de Orleáns, según nos cuenta Palomino, el Ayuntamiento madrileño se hallaba dispuesto a "sacar un libro estampado", pero surgieron ciertas dificultades que impidieron su publicación (189).

De esta fallida empresa nos queda como testimonio varios documentos gráficos, nosotros hemos seleccionado un grabado cuya imagen pertenece a la invención denominada "Galería de Reinos", hecha por Claudio Coello (190) (Fig. 26).

Este grabado además de ofrecernos otro ejemplo de la forma de hacer y el gusto estético de los responsables del programa, que estamos tratando, nos va a servir para la reconstrucción de cierto elemento arquitectónico, que esta invención reproduce efimeramente, como son las columnas corintias; pues suponemos que con un tipo de columnas semejantes se debieron disfrazar, también en esta ocasión, los desnudos pilares de los corredores de arcos de Palacio.

Para poder mantener esta hipótesis, hemos de basarnos en lo que nos dice la "Descripción...", acerca de la existencia en el adorno de estos corredores, de unas

"Columnas", sobre las que se colocaron los ya tratados "Escuditos de Oro" (191).

Antes de continuar estudiando otros componentes de esta decoración, vamos a considerar la importante huella que dejó, en cuestión iconográfica de entradas reales de todo el siglo XVII, las estampas del libro, "Pompa Introitus.... Ferdinandi", editado en Amberes en 1.641-42, que se publicó con la descripción y reproducción de los arcos levantados en Amberes para la entrada del hermano de Felipe IV, y que fue ilustrado con estampas de Van Thulden, según modelos de Rubens, autor de las obras del recibimiento (192).

La Entrada que nos ocupa no pudo escapar de esta influencia, que se hace evidente al comparar el mencionado grabado de la "Galería de Reinos" con el célebre "Porticus Caesareo-Austriaca", estampa publicada en dicha edición, donde podemos observar como Claudio Coello se inspiró directamente en este modelo (193).

Dentro de la misma línea que nos proporcionan estos modelos, hemos de encuadrar a las estatuas de yeso que simbolizan a los "Ríos", y que adornaban la cornisa de los corredores de arcos de Palacio. Alegorías de "Ríos" semejantes a las descritas, acompañadas también con escudos, trofeos y adornos, las reproducen dos estampas grabadas por Van Thulden, una de la parte anterior, y otra de la posterior del "Arcus Monetalis" de dicha edición.

La actitud y fisonomía de estas figuras, coincide a su vez, con los modelos que sobre este tipo de alegorías nos presenta Ripa en su "Iconología" (194).

Representados estos "Ríos", en figuras de viejos barbados y de cabellos largos, colocados en posición yacente, mostrando con ella su característica más propia, la de arrastrarse por la tierra. Apoyan uno de sus brazos en una vasija grande, de cuerpo redondo y cuello corto y bastante ancho (urna), de donde mana agua; y van coronados y acompañados de trofeos, correspondientes al río que simbolizan.

Sírvanos de ejemplo los que figuran en el grabado de la cara posterior del mencionado arco, donde podemos observar, como uno de ellos porta una cornucopia repleta de diversos frutos, y aparece coronado de flores, simbolizando con ello que es ameno y fructífero por todos los lugares por donde pasa (Fig. 27). En la misma parte de este arco, pero a la derecha, vemos otra alegoría de "Río", que con la siniestra sostiene un remo firmemente, queriendo demostrarnos que es un río navegable, apto para llevar y traer mercancías. Ciñe a la cabeza corona de cañas, propia de su condición, por

darse dichas plantas, de modo natural, en los lugares acuosos. De esta alegoría se conserva además el boceto de Rubens (Fig. 28).

A su lado también aparecen escudos, uno rematado por corona real y otro por capelo cardenalicio, atributos propios del Cardenal-Infante Don Fernando (195), ambos escudos, se muestran profusamente adornados con guirnaldas de flores y cintas. Suponemos que los "Escudos" que figuraban en la decoración que nos ocupa, serían alusivos a los reinos de España por donde pasaba con más caudal el correspondiente río, pues como hemos observado, Calderón nos dice que significaban a los "...mas celebrados de España".

Existe una composición, en donde se dan cita conjuntamente una figura de "Ninfa" y otra que representa a un "Río". Se trata de un dibujo preparatorio, atribuido a Rizi (196), que sirvió de modelo para una de las invenciones que al parecer figuraban en la Calle Mayor, erigida para la Entrada de Mariana de Austria. Este boceto coincide, en cuanto a temática y motivo, con el que se eligió en el programa decorativo que nos ocupa.

El dibujo nos presenta a una estatua de "Ninfa", y el pedestal, sobre el que se alza la figura, va decorado con una alegoría que significa un río, en este caso sin duda, el Manzanares, pues en el fondo se distingue con claridad el Alcázar de Madrid, la "puente segoviana" y el perfil muy ligero del caserío madrileño. Encima los signos del Zodíaco, Piscis y Sagitario y una corona real (Fig. 29).

Esta alegoría del Manzanares, aparece representada dentro de la misma línea que las anteriores, con una clara dependencia y buena asimilación de los modelos establecidos para este tipo de personificaciones a representar en las entradas reales. Tal influencia se hace evidente al contemplar el, también, dibujo preparatorio de Rubens, boceto para unas alegorías de igual especie, que como hemos tratado figuraban en el "Arco Monetalis".

La figura de Ninfa del dibujo preparatorio atribuido a Rizi, nos puede servir de ejemplo a las que menciona la "Descripción...", que figuraban "...al otro lado de los Arcos ....repartidas en ellos de la misma forma, que los Rios" (197). "Ninfas de los ríos" alegorías a las que Ripa, pinta como "unas alegres doncellas con los brazos y piernas desnudas, llevando unos cabellos tan claros y brillantes como si fueran de plata y de cristal que han de caerles sueltos y esparcidos encima de los hombros", simbolizando el correr de las aguas. "Cada una de ellas ha de llevar en la cabeza una corona de hojas de caña, y bajo el brazo izquierdo una vasija que estará vertiendo un chorro de agua por la boca". Simbolizando ambos atributos, vasija y

corona de cañas, su poder sobre el agua, por la misma razón que se pinta a los ríos con urnas y coronas (198).

Tema frecuente en las entradas de reinas, es el de las alegorías de "Ríos" acompañados de "Ninfas", también la "Descripción..." referente a la Entrada que nos ocupa, nos da cuenta de la existencia en el "Arco de Santa María", en la parte que miraba a Palacio, de unas pinturas en las que aparecían representadas las alegorías del "Sena" y del "Manzanares", respectivamente, acompañados por "bailes de ninfas y labradoras" (199).



De cómo se llevó a la práctica.

Nos imaginamos que nos encontramos pisando el escenario del Coliseo, dispuestos a montar el decorado final de la comedia de "Hado y divisa...". Para este fin haremos uso de todos los datos recogidos hasta ahora, y para llevarlo a la práctica, nos serviremos de ciertos principios técnicos, así como de las aplicaciones que nos ofrecen los tratados más frecuentados por nuestros escenógrafos del siglo XVII, para este tipo de montajes.

Primeramente, hemos de recordar de nuevo, la colocación del juego de bastidores y bambalinas al estilo italiano, usado por este teatro cortesano, teniéndolo siempre en cuenta en todas nuestras operaciones, para realizar una correcta distribución de lo que figuraba y de qué forma, en cada bastidor, ya que las bambalinas serían de celaje en esta ocasión (200).

Según describe Calderón, en el bastidor de foro figuraba pintado el alzado de Palacio. Suponemos que el modelo utilizado por Caudi para esta representación, sería semejante al que aparece, tanto en el dibujo de Pallotta, como en el grabado de Guerard, donde la arquitectura de dicha fachada, se corresponde con la fecha del estreno de nuestra comedia, mostrándose en todo su esplendor, habiendo superado todas las remodelaciones (Figs. 22 y 23).

Revisando los "Gastos" de la comedia de "Hado y divisa...", vemos unos pagos efectuados a "Juan Fernandez de Laredo y compania, por la pintura de la mutazion de la plaça de Palacio, arco y frontis de palacio..." (201).

La ligereza con que manejaban el temple estos discípulos de Rizi, es bien conocida, y estimamos, que a la hora de pintar este "frontispicio de palacio", Fernández de Laredo adoptaría un lenguaje pictórico de amplia y desenvuelta pincelada, digna de la forma de hacer de su maestro. Ya que este bastidor, al estar colocado en el foro, ocupaba el último plano de todos los demás que componían el decorado, por lo tanto, requería de un tratamiento más difuso, es decir, menos detallado que el resto.



El tratado de perspectiva de **Andrea de Pozzo**, en la parte dedicada a la aplicación de esta ciencia a la escena, nos presenta en la "Figura Septuagésimasexta" "Parte Prima" (202), una práctica que nos explica el modo de cómo llevar al escenario el diseño de una escena, en la que figuran unos elementos semejantes a los que pretendemos reconstruir, nos estamos refiriendo a los corredores de arcos de Palacio. Dicha figura nos muestra la forma de colocar, dentro de las leyes perspectivas, un conjunto arquitectónico, también con cornisa, en los bastidores laterales del escenario.

En la "Figura XLI", "Parte Seconda" de este tratado, podemos ver una galería representada en perspectiva sobre los bastidores laterales, también con estatuas sobre su cornisa, al igual que en nuestro montaje, figuraron las de los "Ríos" (Fig. 30).

El último dibujo de la serie de **Baccio del Bianco** de "Andrómeda y Perseo" (1.653) ya tratado, nos muestra un decorado con una disposición semejante al que nos ocupa: en los bastidores laterales aparece pintada una galería con cornisa y sobre el bastidor de foro y ocupando la perspectiva mediana, figura igualmente la fachada principal de un edificio, en este caso se trata de un templo (Fig. 31).

Otro de los elementos que intervenía en este último decorado, era el arco que daba acceso a la Plaza de Palacio, que según podemos ver en el plano de **Alonso de Arce** (Fig. 3), figura desplazado hacia la derecha. Pero es de suponer que en el escenario, su imitación se situara en el centro del proscenio, es decir, haría el papel de una segunda embocadura. Aunque **Calderón** no nos dice nada acerca de su adorno, es posible que dado el lugar que ocupaba, el primer plano, su autor, el templista **Fernández de Laredo**, pintase en él algún tipo de ornamentación.

Una disposición parecida a la que nos ocupa, podemos verla en la "PRATIQUE XI" del tratado de perspectiva de **Jean Dubreil** (1.649) (203). Esta práctica nos presenta el dibujo de un decorado con un gran arco de acceso a una plaza, en el foro se divisa, también, el alzado de un palacio. El arco enmarca al decorado de la misma forma que posiblemente lo hiciera la imitación del que merece nuestra atención, que figuraba en este último cuadro de la comedia de "Hado y divisa..." (Fig. 32).

## EL MOVIMIENTO ESCENICO Y DEMAS EFECTOS EN EL FINAL DE LA COMEDIA.

Según podemos interpretar a través del texto de Calderón, la persona de Argante sufrió toda la mudanza del teatro sin abandonar la escena, enlazando así su parlamento de un teatro a otro. Esto nos demuestra la enorme rapidez con que debían de realizarse estos cambios.

A través de las palabras de Argante, podemos percatarnos de cómo fueron colocados los actores y su movimiento en el espacio escénico en el comienzo de este cuadro final de la comedia y que el personaje observó de la siguiente forma:

"A Casimiro en su trono  
Y todo el mirador lleno  
De bellas y hermosas damas..." (204)

Lo que nos hace suponer, que en este "mirador" aparecería montado el trono, por supuesto con su correspondiente dosel y asiento, y que estaría colocado dando la espalda a la fachada de Palacio, es decir de cara al espectador.

Lugar de visión privilegiada desde donde el rey de Chipre, en su condición de árbitro, dominaba con su séquito todo el espectáculo del duelo. Como así lo declaró él mismo en su último diálogo con Arminda del anterior cuadro:

"Desde aqueste mirador  
Que del palacio el terrero  
Y plaza domina, entrambas  
Podeis ver en qué el suceso  
De la lid pára." (205).

Asiento de espectador, cuyo montaje era el acostumbrado para cuando reyes o altos dignatarios, presenciaban cualquier espectáculo o acto público al aire libre, por estos años. Como así lo encontramos representado en nuestra iconografía. Sirvanos de ejemplo el cuadro de Rizzi "Auto de Fé en la Plaza Mayor de Madrid" (30 de junio de 1.680). Museo del Prado. Donde podemos ver a Carlos II acompañado de su esposa María Luisa de Orleáns, y de su madre, la reina

viuda Doña Mariana de Austria, bajo dosel y sobre uno de estos miradores, sirviéndoles de fondo la Casa de la Panadería. (Fig. 33).

Los miradores por tanto, fueron por estos años un elemento esencial dentro de la disposición urbana y arquitectónica de las plazas, donde se solían celebrar estas fiestas o actos públicos.

El "Mirador" o "Miradero", según el "Diccionario de Autoridades...", era el "sitio o lugar público, que está patente a la vista de todos", a la vez que el lugar desde el que se mira, con la concreta referencia a los "principales asientos en los Ayuntamientos y auditorios, y miraderos públicos" (206).

Según Bonet Correa, desde esta tribuna abierta que fue el miradero, el rey, el noble o el prelado, que la ocupaba, no sólo contemplaba el espectáculo sino que, con su atuendo, porte y dignidad, era también objeto de las miradas de la multitud. El aplauso y la aclamación pública se elevaban hacia esa especie de balcón real o de la autoridad pública (207). Lugar, por tanto, privilegiado para la vista, lo era a la vez para lucirse. Podemos decir que tanto la fiesta, como el acto público se componía de esa doble mirada.

Pero hemos de considerar, que en estos actos públicos además de contar con ese lugar privilegiado, desde donde el Rey pudiera contemplar el todo con comodidad, había que tener en cuenta que a estos actos asistían multitud de personas, para lo cual era indispensable el montaje de tablados, tribunas, balcones y gradas, para acomodar, de acuerdo con su clase a toda la concurrencia. Como así podemos contemplar en el mencionado cuadro el enorme tinglado que se montó en la Plaza Mayor de Madrid, para el Auto de Fé de 1.680, siendo su autor Tomás Román, conocido maestro de obras y arquitecto del momento (208). Parecidos montajes se organizaban en este lugar cuando había que habilitarlo para festejos, como el juego de cañas y los toros, ejemplo de ello nos muestra nuestra iconografía, en cuadros que se conservan en el Museo Municipal de Madrid.

Aunque en nuestra mutación, debido a la rapidez de los cambios no se montarían estos elementos, sin embargo es posible que se tratara de retratar en la escena, el ambiente a que daban lugar estos acontecimientos. Así, como declara Argante, "...el vulgo/ Que va de tropel corriendo,/ A la plaza de palacio..." (209), se colocaría en el espacio escénico con una disposición semejante a la que solía adoptar para presenciar estos actos, es decir a los lados del "terrero", como así denomina nuestro autor al lugar donde va a desarrollarse la batalla. Por tanto, a la espalda de estos fingidos espectadores, figurarían los bastidores

laterales, donde estarían pintados los corredores de palacio.

En el espacio del terrero, debió de figurar rodeándole, una valla (210). Y a este espacio entraron, "con acompañamiento de padrinos", los "dos armados caballeros". Con lo cual, el pueblo al verlos en el lugar de la lid, prorrumpió: "¡Viva el valiente alemán,/ Que restaura el honor nuestro!", emitido por "Voces" desde dentro (211).

Los dos armados caballeros que son Leonido y Marfisa, esperan encubiertos la señal para comenzar la lucha. Leonido se percata que su contrincante al que cree Polidoro, lleva su arnés y escudo y piensa que se lo debe a Marfisa (212).

Casimiro da la orden para que comience el combate, y ambos "caballeros", al son de cajas, pelean con lanzas. Una vez terminada esta, Adolfo manda que pasen al escudo y al acero. Florante considera: "Para esta lid/ Las sobrevistas quitemos" (213). Se descubren ambos, y al contemplar sus rostros se quedan mudos de asombro, abrazándose estrechamente, llenos de sorpresa y júbilo (214).

Creyendo que están luchando, Casimiro, ordena que los separen (215). Adolfo y Florante lo intentan, pero no pueden separarlos. Casimiro muestra su extrañeza de cómo en un espacio tan grande, como en el que se celebra tal disputa, ni siquiera se hayan herido. Por lo que sospecha que pueda existir pacto implícito ó expreso (216). Ante la duda, Marfisa y Leonido muestran a Casimiro sus espadas, éste al verlas queda admirado y pregunta a Aurelio si son las láminas que dejó a la difunta Matilde a su partida del reino de Trinacria. Aurelio las reconoce como tales. En este momento salen a escena Arminda y Mitilene acompañadas de sus Damas a enterarse de la novedad, para la que han sido avisadas.

Casimiro todavía perplejo por el hallazgo de las armas, pues no comprende cómo han podido ser encontradas en ese duelo y en distintas personas, interroga a Aurelio para que le de una explicación. Este se ve obligado a continuar relatándole el episodio confidencial interrumpido en la anterior mutación. Episodio que le reconoce ante todos padre de Leonido y Marfisa. Como así lo reafirman en su intervención Leonido, Argante y la propia Marfisa (217).

Leonido lamenta la muerte de su fiel amigo Polidoro, de la que se enteró en ese momento. Argante le recuerda la terrible estrella de su destino (218). Casimiro le interrumpe ordenándole que revoque su sentencia, y manda que le traigan las dos espadas, examinándolas lee el enigma que solo él es capaz de descifrar:

"Este hado y divisa  
De quien soy te avisa;"  
Y pues me avisa que eres  
Tú mi hijo y heredero  
De Trinacria, y que es tu hermana  
Marfisa, y el hado fiero  
Ha mejorado la suerte;  
Ambos llegad á mi pecho,  
¡Pedazos del corazon!." (219)

Leonido y Marfisa piensan que lo que sucede no es real,  
y "Todos" repiten:

"¡Vivan Leonido y Marfisa  
De Trinacria heróicos dueños!" (220)

Y llegamos al desenlace final de la comedia en donde  
Arminda desea a Leonido un eterno reinado. Leonido le da  
muestras de su amor y le presenta como prueba el retrato que  
de ella conserva. Arminda le muestra su agradecimiento, pues  
además la vida le debe y cumpliendo con su promesa le ofrece  
su mano.

Nuestro protagonista, lleno de dicha, propone con su  
licencia "A Adolfo, príncipe excelso/ De Rusia..." la mano  
de Marfisa, cuyo compromiso aceptan ambos de buen grado.  
(221)

Seguidamente, Leonido desea que acepten el mismo lazo a  
Florante y Mitilene, a lo que asienten gustosos, sobre todo  
Florante que hace un aparte en el que reconoce la ventura  
que ha tenido por pasar su delito inadvertido.

Y dió fin la comedia con los versos de Casimiro y de  
Todos:

"Casimiro.  
Y repita ufano el pueblo...  
Todos.  
¡Vivan Leonido y Marfisa,  
De Trinacria heróicos dueños!  
Casimiro y Todos.  
Y dén fin Hado y divisa  
De Leonido y de Marfisa". (222)

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Véase el Apéndice 2, "Acotaciones escenográficas...".
- 2.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. B.A.E. Pág. 381.
- 3.- Véase en la presente Parte el Capítulo II. "El teatro de bosque" y Nota 15 del mismo.
- 4.-

("Soldado.  
No es por eso, pues abiertas  
Están, y entran cuantos vienen  
Tras él.  
Merlin.  
Pues si todos entran,  
Entremos tambien nosotros,  
Dando por aquí la vuelta.")

CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem Supra.

- 5.- Citado por LARA GARRIDO, JOSE. "El motivo del jardín en el teatro de Calderón". Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid 1.981. Nota: 30. Pág. 951.
- 6.- GRACIAN, BALTASAR. "Criticón". Parte I. Crisis VIII.
- 7.- OROZCO DIAZ, E. "Ruinas y jardines. Su significado y valor en la temática del Barroco". Temas del Barroco. (De poesía y pintura). Granada 1.947. Pág. 123.
- 8.- GALLEGO, JULIAN. "Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.987. Pág. 57.
- 9.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Amor, Honor y Poder". Jornada II, Pág. 76. Tomo I. Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- 10.- GALLEGO, JULIAN. Op. Cit. (1987). Págs. 55-62.

Según este autor, Cervantes y Lupercio Argensola fueron al parecer, miembros de la primera academia fundada en Madrid, la "Academia Imitativa" (1586). Vélez de Guevara, Jerónimo de Cáncer, Moreto y Lope de Vega, frecuentaban también en Madrid, las veladas de la "Academia Mantuana" (1607). Pero la más importante de la Corte fue la "Academia Selvage" (1612), en cuyas sesiones dió a conocer Góngora sus grandes poemas mitológico-pastorales.

11.- OROZCO DIAZ, E. Op. Cit. Pág. 140 y ss.

Según señala este autor, entre los pintores, como caso paralelo a los poetas, el jardín se enlaza con la realidad vivida con el artista y con la obra, como es el caso de Pérez Sierra, pintor que aunque cultivando los más variados géneros de su arte y también distintas técnicas, consiguió la celebridad por sus cuadros de flores.

Palomino nos dice, que Pérez Sierra "se aplicó a pintar flores y frutas por el natural, con ocasión de un pulido jardín que tenía en su casa, que era en la calle de las Infantas". Por esta razón, nos dice el tratadista que un poeta dudaba, con gesto muy de la época, dónde el pintor producía sus flores más perfectas, "si en el jardín o en el lienzo".

PALOMINO, A. "El Museo pictórico y Escala óptica". Editorial Aguilar. Madrid 1947. Págs. 1123-24.

12.- CHECA, F. MORAN, J.M. "El Barroco". Editorial Istmo. Capítulo 5. "El Escenario del Poder: El Jardín". Pág. 196.

Estos autores nos dicen, que el jardín francés se encontraba unido a una determinada idea del poder y que su monarca quería materializar de forma sensible con la infinidad de sus perspectivas; y su difusión tuvo lugar bajo el signo de la fascinación que Versalles -y lo que ello representaba- ejercía sobre las monarquías europeas. La difusión del modelo, de jardín francés fue obra de los jardineros franceses, los Mollet y el propio Le Nôtre, sus discípulos, llamados por las Cortes europeas.

13.- PADRES DE LA COMPAÑIA DE JESUS. "Cartas de algunos...". "Madrid y Enero 3 de 1634 (Tomo 216, fól. 47)". Tomo XIII del Memorial Histórico Español. Pág. 4. Madrid 1862.

14.- CATURLA, MA LUISA. "Pinturas, Frondas y Fuentes del

Buen Retiro". Revista de Occidente. Madrid 1947. Pág. 46.

- 15.- BROWN, J. y ELLIOTT, J.E. "Un palacio para el Rey". Revista de Occidente. Alianza Editorial. Madrid 1988. Pág. 77.

Según estos autores, seguramente fue su arquitecto Crescenzi, el responsable de los rasgos italianizantes que se observan en la disposición del Buen Retiro.

- 16.- En el "Teatro de Agua" de Versalles o en el "Teatro al aire libre" levantado por Le Nôtre en las Tullerías, el jardín se pensó como complemento y en función del teatro. Pero incluso esto se puede apreciar en el mismo desarrollo de los grandes ejes perspectivos del propio jardín, cortados por ejes secundarios transversales con un efecto escenográfico semejante al de los bastidores. La fusión que se produce entre los decorados y los elementos reales del jardín es tal, que todos los elementos de éste naturales y artificiales, se encuentran sometidos a una profunda ambivalencia, que llega incluso a incluir al propio palacio: la fachada que da a los jardines de Versalles funciona en un determinado momento como telón de fondo del "Ballet de la Jeneusse", celebrado en la "Fuente de Latona".

CHECA, F. y MORAN, J.M. Op. Cit. Págs. 194-96.

- 17.- GALLEGO, JULIAN. "El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro". Revista de Occidente. Nº 73. 1969. Pág. 73. Nota 79.

Prueba de este simbolismo, la encontramos según nos dice este autor, en el auto de Calderón "Nuevo Palacio del Retiro", en el que este Retiro significaba la Ley Nueva, mientras el Alcázar es la Vieja Ley; Felipe IV es comparado a Cristo, encerrado en el "Retiro del Pan" de la Eucaristía, que invita al Hombre (Olivares) a "correr parejas con él". No cabe llevar más lejos la adulación o el entusiasmo.

- 18.- CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, JUAN. "Jardines" "Los jardines españoles por el Marqués de Lozoya" . 1.951. Pág. 30.
- 19.- HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO. Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez. Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las Obras de Lope de Vega. B.A.E. 188. Pág. 248.
- 20.- LARA GARRIDO, J. Op. Cit. Pág. 941.



- 21.- PELLICER, CASIANO. "Tratado histórico sobre el origen de la comedia y el histrionismo en España". Madrid 1804. "Relación de la Fiesta que hizo á sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631". Págs. 167-190.
- 22.- Este curioso personaje que fue Cosme Lotti, especialista en fuentes y juegos de agua del Gran Duque de Toscana. El Duque de Pastrana, como embajador del Conde-Duque de Olivares, le trajo a Madrid junto a un pequeño grupo de jardineros, escogidos entre los mejores del ámbito florentino. El "fontanero" toscano resultó ser un extraordinario creador de decorados y maquinaria teatral; a él se debió la escenografía y las espectaculares tramoyas de las obras tan brillantemente puestas en escena en el Retiro durante la década de 1630.  
  
BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Págs. 49-50.
- 23.- BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Pág. 77.
- 24.- THIEME, ULRICH y BECKER, FELIX. s.v. "Lotti", "Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 23" Leipzig 1929. Citados por BROWN y ELLIOTT, Op. Cit. Nota 77. Capítulo 3.
- 25.- OROZCO DIAZ, E. Op. Cit. Pág. 159.
- 26.- Véase lo que decimos en la Parte Segunda, el Capítulo III, ("El teatro de fuego"), acerca de la protesta de Calderón hacia la memoria escenográfica de Lotti, para la puesta en escena de "El mayor encanto, Amor", por encontrar en ella tal exceso de efectos y tramoya que distraía al gusto de la representación.
- 27.- CALDERON DE LA BARCA, P. "El mayor encanto, Amor". Tomo I, Comedias. B.A.E. Pág. 387.
- 28.- Según la memoria escenográfica de Lotti, la isla fija montada en medio del Estanque Grande del Retiro para esta representación estuvo "levantada de la superficie del agua siete piés".  
  
Ibidem. Pág. 385.
- 29.- DIEZ BORQUE, JOSE MA. "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". "Teatro y fiesta en el Barroco". Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. (Sevilla, Octubre 1985). Dirigido por J.M. Díez Borque. Editorial Serbal. Pág. 35.

- 30.- Véase la Parte Primera, el Capítulo I. "El escenario".
- 31.- AUBRUN, CHARLES V. "La comedia española (1600-1680)". Trad. Julio Lago Alonso. Taurus 1968. Pág. 64.
- 32.- Véase lo que decimos en la Parte Primera, Capítulo I. "El escenario".
- 33.- LEON PINELO. "Anales de Madrid". Manuscrito de la Real Academia de la Historia. Folio 607.
- 34.- "Entrase don Fernando, y por la puerta del otro lado, que una y otra han de estar en forma de jardín, sale Laura, destocada, en manteo, con ropa de levantar y sin chapines".
- LOPE DE VEGA. "El paraíso de Laura". N. VIII. Pág. 368.
- 35.- CASTILLEJO, DAVID. "El Corral de Comedias. Escenarios, Sociedad, Actores". Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. 1984. Págs. 101-102.
- 36.- Véase lo que decimos sobre cierta mutación de jardín del teatro de Lope de Vega en la Parte Segunda. Capítulo III. "Una gruta con apariencias en su interior".
- 37.- VOSSLER. "Lope de Vega y su tiempo". Madrid 1933, Pág. 230.
- 38.- VAREY, J.E. "Imágenes, símbolos y escenografía en La devoción de la Cruz". "Hacia Calderón". Segundo coloquio anglogermano. Berlín 1973. Pág. 170. Como ha observado el profesor Varey, para Calderón "la trama es una expresión lógica del tema, y el dramaturgo emplea todos los recursos de la escena para subrayar el tema, y las metáforas y símbolos forman un tejido complejo y variado que también desarrolla las mismas ideas en forma poética".
- 39.- Colsúltese lo que dice Orozco Díaz acerca de la participación de Calderón en el teatro de jardín. Op. Cit. Págs. 158-167.
- 40.- NEUMEISTER, S. "La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (Fieras afemina amor)". "Hacia Calderón". Tercer coloquio anglogermano. Berlín 1976. Págs. 161 y 170.
- 41.- OROZCO DIAZ, E. Op. Cit. Pág. 160.
- 42.- Así la belleza de una mujer vestida de "toscas pieles", le suscita a Calderón el paralelo del jardín:

"Menón: ...Bien como un bello jardín,  
en una rústica selva,  
más bello está cuanto está  
de la oposición más cerca..."

CALDERON DE LA BARCA, P. "La hija del Aire" (parte I).  
Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid 1987. Tomo  
II. Jornada II. Pág. 730.

43.- LARA GARRIDO, J. Op. Cit. Pág. 943.

44.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "La escenografía  
realizada por Gomar y Bayuca para la representación de  
La fiera, el rayo y la piedra de Calderón, dada en  
Valencia en 1690". Diálogos Hispánicos de Amsterdam,  
8/III, Pág. 760.

45.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

46.- Véase el plano del escenario del Coliseo del Buen  
Retiro, según Carlier, que reproducimos en la  
Ilustración nº 2 del Capítulo I de la Parte Primera.

47.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

48.- GALLEGO, J. Op. Cit. (1.987). Pág. 230.

Según este autor, el papel del pedestal de los regios  
caballos, se divulga en España, gracias a las  
decoraciones de los Arcos de Triunfo, en los que se  
trata de imitar la majestad de los emperadores romanos.

49.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Representaciones  
Palaciegas. 1603-1699. Estudio y Documentos. Fuentes  
para la Historia del Teatro en España I". Támesis Books  
Limited. London. Madrid, 1.982. Pág. 132.

50.- GALLEGO, F. Op. Cit. (1987). Pág. 229.

51.- CHECA, F. y MORAN, J.M. Op. Cit. Pág. 203.

52.- ALCIATO. "Emblemas". Edición de Santiago Sebastián.  
Akal/Arte y Estética. "Emblema XXXV". Pág. 69.

53.- LOPEZ, D. "Declaración magistral sobre los Emblemas de  
Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades,  
moralidad, doctrina tocante a las buenas  
costumbres...". Nájera 1615. Pág. 186.  
Recordemos la caída que sufre del caballo, el  
protagonista de nuestra comedia, Leonido, y su  
significado. Véase en la Parte Segunda, el Capítulo II.  
"El "monte" y el procedimiento escénico de la "caída  
del caballo".

- 54.- Citado por S. SEBASTIAN. (ALCIATO, Op. Cit. Pág. 69)
- 55.- BROWN, J. y ELLIOTT, J.E. Op. Cit. Págs. 117-120.
- 56.- Los grabados de Antonio Tempesta para las "Vidas de los doce Césares", de Suetonio, influenciaron tanto a los retratos ecuestres de nuestra pintura, como a las representaciones de figuras a caballo de nuestros monumentos de carácter efímero, levantados con motivo de algún acontecimiento.
- GALLEGO, J. Op. Cit. (1.987). Pág. 230.
- 57.- El mencionado grabado se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, y debió ser de las destinadas a ilustrar el fallido libro que se pensó imprimir, acerca de la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns. Véase lo que decimos al respecto y sobre más pormenores relacionado con dicha Entrada en las Notas 179, 189 y 190. Infra.
- 58.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 59.- GALLEGO, J. Op. Cit. (1987). Pág. 198.
- 60.- SALVA, JAIME. "La fragata del Buen Retiro". Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid. (1949). Pág. 227.
- 61.- El uso de flores artificiales fue frecuente por parte de Caudí como ornato en sus decoraciones, por considerarlas más duraderas, de esta forma le permitían mantener por más tiempo la viva apariencia. Según nos da cuenta Pérez Sánchez, en la decoración montada por nuestro escenógrafo para las fiesta de Alcoy (1.668), figuraban al lado de candelabros de plata, espejos, penachos de plumas, telas lujosas, innumerables flores y ramos artificiales, tan vistosos cuanto aliñadas por el arte y la pulizia de las religiosas del Convento.
- PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E. "José Caudí, un olvidado artista decorador de Calderón". "Goya". Revista de Arte. Marzo-Junio 1981. (Centenario de Calderón). Págs. 266-273.
- 62.- Recuérdese los deliciosos canastillos de flores y las guirnaldas encuadrando escenas religiosas, pintadas en estos años por el yerno de Arellano, Bartolomé Pérez, que también trabajó en el Coliseo. De todo esto damos cuenta la Parte Primera, Capítulo III. Pág. 129.

- 63.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Fieras afemina amor". Tomo II. B.A.E. Pág. 545.
- 64.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."
- 65.- VALBUENA PRAT, ANGEL. "La escenografía de una comedia de Calderón". "La fiera, el rayo y la piedra". Descripción y Dibujos. Archivo Español de Arte y Arqueología XVI-1.
- 66.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. Pág. 757.
- 67.- OROZCO DIAZ. Op. Cit. Pág. 170.
- 68.- CATURLA, MA LUISA. Op. Cit. Págs. 39-40.  
Según esta autora, este dibujo de fuente está tomado de un infolio del Archivo de Protocolos, donde se conserva un pleito contra el marmolista Diego de Viana -conocido por su colaboración en el panteón del Escorial- El maestro, mal cumplidor, es requerido acerca de tres fuentes de jaspe de Tortosa para el Buen Retiro. Ello motivó la presentación del boceto a la aguada que reproducimos.
- 69.- BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Cap. IV. Pág. 96. nota 23. fig. 53.
- 70.- De dicha Entrada nos dan cuenta los autores citados en la nota 179. Infra.
- 71.- Véase la nota 190. Infra y la Fig. 26 del presente Capítulo.
- 72.- LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "Grabados y dibujos para la Entrada en Madrid de Maria Luisa de Orleáns (1680)". Archivo Español de Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de HA del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos. Nº 231. Madrid 1985. Pág. 246.  
  
Según señala esta autora, estos dibujos además de ser de Claudio Coello son sin duda preparatorios para la "Galería de Reinos".
- 73.- OROZCO DIAZ, E. Op. Cit. Pág. 125.
- 74.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."
- 75.- CALDERON DE LA BARCA, P. "El galán fantasma". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid 1987. Tomo I. Págs. 651-52.
- 76.- BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Pág. 227.

Estos autores nos dicen que los estanques y las albercas del Retiro, estuvieron unidos por una red de canales, completada en 1639 con la construcción del gran canal llamado Río Grande. El Estanque Grande, se prestaba a las regatas y batallas fingidas o naumaquias al estilo de los antiguos romanos, en las que combatían flotas en miniatura.

- 77.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 545.
- 78.- SABBATINI, NICOLA. "Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre...". Libro II. Cap. 36. Trad. M. y E. Canavaggia y M.L. Jouvett. "Ides et Calendes". Neuchatel 1942. Págs. 128-129.
- 79.- Véase la Parte Segunda. Capítulo II. "El teatro de marina".
- 80.- PEREZ SANCHEZ, A.E. "José Caudí, Arquitecto y Decorador". Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid 1981. Págs. 1666-1668.
- Véase los Documentos que transcribe este autor sobre la "Fábrica del patio del claustro" del Hospital de Antón Martín, donde Caudí presentó las sorprendentes invenciones acuáticas a que hacemos referencia.
- 81.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."
- 82.- PADRES DE LA COMPAÑIA DE JESUS. Op. Cit. Págs. 4 y 5.  
"Por aquel lado de arriba sube la huerta que dividen y hermosean ocho calles de menuda arena, en forma de estrella, que vienen todas a juntarse en un centro común, donde se ven arcos de madera labrada, entretejidos de rosales, moreras y membrillos, formando una como pared de verde con sus ventanas á trechos, ocupando los ángulos que forman estas calles muchos árboles de rica fruta, y todo género de hortalizas".
- 83.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 545.
- 84.- ALCIATO. Op. Cit. "Emblema CCVI". Págs. 248-49.  
"Emblema CXCVIII". Págs. 242-43.
- 85.- BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Pág. 83.
- 86.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 545.
- 87.- Recordemos su cuadro "Ofrenda a la diosa de los amores". (Prado) y "Venus recreándose con el Amor y la Música", donde se ve en este último un fondo de jardín, no concebido como algo aparte, sino que envuelve la

escena entibiando el goce del amor e impregnando la atmósfera de un misterio.

- 88.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 89.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Casa con dos puertas, mala es de guardar". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid 1987. Tomo I. Jornada I. Pág. 279.
- 90.- OROZCO DIAZ, E. Op. Cit. Pág. 124.
- 91.- AVENDAÑO FRAY CRISTOBAL DE. "Sermones de Adviento con sus festividades y Santos". Barcelona 1630. Citado por Orozco Díaz. Op. Cit. Pág. 124. nota. 8.
- 92.- FRIEDRICH, H. "Estructuralismo y estructura en la ciencia literaria". Calderón de la Barca. Santander 1972. Págs. 55-57.
- 93.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 94.- GUERRA DE LA VEGA, R. "Jardines de Madrid I, El Retiro". Edición del autor. Madrid, 1.983. Págs. 18 y 22.  
Para lo que decimos del Jardín de la Reina, véase la Fig. 4 de este Capítulo.
- 95.- PAEZ DE LA CADENA, F. "Historia de los estilos en jardinería". Ed. Istmo. Madrid 1982. Págs. 209-210.
- 96.- OROZCO DIAZ, E. Op. Cit. Pág. 126.
- 97.- USTARROZ, JUAN A. "Descripción de la casa de Lastanosa". Fuentes literarias para la Historia del Arte Español por F.J. Sánchez Cantón. Tomo V. Madrid 1941.
- 98.- "Memorial Histórico Español". Tomo XV. Citado por Gállego, J. Op. Cit. Págs. 199-200.
- 99.- CRIADO DEL VAL, M. "Campo literario de Castilla la Nueva". Madrid 1963. Págs. 61-63.
- 100.- Véase lo que decimos de este dibujo en la Parte Primera. Capítulo II. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de Hado y divisa..." y Fig. 3.
- 101.- TOVAR MARTIN, VIRGINIA. "Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid 1991. Pág. 134.
- 102.- Véase la Fig. 10 de la Parte Tercera. Capítulo VIII.

- "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa...".
- 103.- GUERRA DE LA VEGA, R. Op. Cit. Págs. 18-19.
- También: PADRES DE LA COMPAÑIA DE JESUS. Op. Cit. Pág. 5.
- Y BROWN J. y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Págs. 64, 101 y 226.
- 104.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 105.- Véase lo que decimos acerca de estas invenciones de Caudí en los Capítulos II y III de la Parte Segunda. "La sierpe de Caudí y su relación con otras invenciones" y "La nueva aparición de Megera...", respectivamente.
- 106.- AUTORIDADES, DICCIONARIO DE..". Real Academia Española. (Felipe V, 1732). Ed. facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid. Pág. 170. Letra P.
- 107.- VALERIANO, PIERIO. Libro XXIV. (Citado en Ripa, C. "Iconología" Akal/Arte y Estética. Madrid 1987. Pág. 134.
- 108.- OVIDIO. "Ars Amandi". (Citado en Ripa, C. Ibidem. Supra. Tomo I. Pág. 174.)
- 109.- Como ha señalado López Torrijos, R. la fuente literaria usada por Palomino para identificar a Juno con el Aire, la indica el mismo, al referirse a las alegorías empleadas en la decoración de un calesín: "A el lado de la diosa Juno asiste también la ninfa Iris que es su mensajera, como lo dice Natal Comite, lib. 8 de Mythologia, cap. 20 por ser Juno diosa del aire... se le consagra el arco iris".  
LOPEZ TORRIJOS, R. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid 1985. Pág. 257.
- PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 671.
- 110.- PALOMINO, A. Op. Cit. Págs. 661-62.
- 111.- AUTORIDADES. Op. Cit. Pág. 170. Letra P.
- 112.- PEREZ SANCHEZ, A.E. Op. Cit. ("Goya"). Pág. 271.
- 113.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 114.- VALBUENA PRAT, A. Op. Cit. Pág. 12.
- 115.- DEARBON MASSAR, P. "Scenes for a Calderón Play by



Baccio del Bianco". Revista "Master Drawings" XV-4 (1.977). Pág. 366.

116.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

117.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 381.

También véase el Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

118.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. Pág. 114.

("De otros moços que lleuaron vn cofre, vna mesa y vn banco ..... 4 Rs.").

119.- Véase el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado divisa...", Tercera Jornada y la escena correspondiente de CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Págs. 383-384.

120.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem Supra. Pág. 384.

121.- Ibidem. Pág. 385.

122.- Ibidem. Págs. 384-385.

123.- Ibidem. Págs. 386-387.

124.- Téngase en cuenta que entremedias de las dos mutaciones de "jardín", que se dieron en esta jornada, figuró el teatro de "arboledas y montañas". Por esta razón, para seguir de una forma continua el desarrollo de la acción de la comedia, es conveniente consultar el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Tercera Jornada.

125.- Consúltese esta escena, Ibidem y véase también lo que decimos al respecto en el Apéndice 3, Ibidem.

126.- Esta palabra se utiliza en el lenguaje teatral, cuando un actor colocado detrás de un telón o entre bastidores, o asomado por cualquiera de los vanos del decorado, observa o habla en la representación.

127.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 390.

128.- Ibidem.

129.- Ibidem.

130.- "...Leonido el que en la estacada  
Estará, siendo y no siendo  
El que se ahogó y no se ahogó

El que vendrá no viniendo,  
Y el que cumplirá el refran  
De "cátale vivo cátale muerto".  
(Ibidem).

131.- Véase lo que decimos de este nuevo vestuario de Argante en la Parte Tercera. Capítulo V.

132.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 391.

133.- Ibidem.

134.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

135.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Segunda. Capítulo II. "El teatro de bosque".

136.- DUBREIL, JEAN. "La Perspective Practique". Parte 3a. Pág. 100 y ss. Publicado en París en 1642.

Nosotros nos hemos servido de una edición francesa de 1.649 que figura en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sig. 2-26248)

137.- Véase lo que decimos acerca del uso de este calificativo para nombrar en plan despectivo a los pintores que se ocupaban de realizar las decoraciones del Coliseo: Parte Primera. Capítulo I. "Los bastidores y las bambalinas".

138.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Cap. V.

139.- Ibidem. Libro II. Caps. 38 y 39.

140.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

141.- Véase en la Presente Parte el Capítulo II. "La aparición en escena de la diosa del averno, Megera. El pescante".

142.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

143.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro II. Capítulos 47 y 48.

144.- Véase también la Fig. 4 del Capítulo II de la presente parte.

145.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

146.- Véase lo que decimos de esta alegoría en la presente Parte. Capítulo I. "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y en la Parte Tercera,

Capítulo XI "El figurín de "La Fama"..." y Fig. 1, 2, 3 y 4.

- 147.- El Diccionario de Autoridades describe la palabra "globo", de la siguiente manera: "Se llaman comunmente dos bolas grandes, que se suelen formar de cartón, y en la superficie de la una están dibuxadas las constelaciones celestes con sus estrellas conocidas, y los círculos con que se considera divisible la esfera, y este se llama Globo celeste". "...sirve para Astronomía...".

AUTORIDADES. Op. Cit. Pág. 53. Letra G.

- 148.- Véase lo que decimos acerca de este tipo de iluminación en la Parte Primera. Capítulo I. "Las luces del escenario".

- 149.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 387.

- 150.- Las "dos estrellas polares, contrapuestas", a las que alude Calderón, es posible que una de las representadas fuera la conocida como tal, y que está colocada en el extremo de la Osa Menor. Esta estrella, como es sabido, es la única que no tiene movimiento aparente en el cielo, y señala siempre el Norte, de ahí su nombre. La otra "estrella polar", quizás nuestro autor se refiera al planeta "Venus", nombrado por los astrónomos de aquella época: "Lucero, o la estrella del Alva, ú de la mañana" (1). Debido a las horas que se deja ver en el firmamento. Con esto podemos comprender el por qué nuestro autor las coloca contrapuestas y denomina a las dos "polares".

(1) Autoridades. Op. Cit. Pág. 454. Letra V.

- 151.- Véase el pregón de la Fama. (CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 387).

- 152.- Véase lo que decimos acerca del canto de la Fama en la Parte Tercera. Capítulo XI. "El figurín de "La Fama"...".

- 153.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 387.

- 154.- Recuérde lo que hemos dicho acerca de la posible existencia en el Coliseo de una "galería alta" para la entrada y salida de los actores a las tramoyas aéreas: Parte Segunda. Capítulo II. "El paseo por lo alto del teatro de la sierpe con Megera y Marfisa".

- 155.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem Supra.

- 156.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. Pág. 132.

- 157.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem Supra.
- 158.- Véase el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Tercera Jornada.
- 159.- Véase lo que decimos acerca de este vestuario en el la Parte Tercera. Capítulo II. y Fig. 5.
- 160.- "Marfisa.  
Nada he podido inferir  
Mas que solamente ver  
A lo léjos sin oír  
Hácia la gruta el primero  
Fué, tras él otro, y  
Tras el otro los demas."

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 388.

- 161.- Véase Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Tercera Jornada.
- 162.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem Supra. Págs. 388-389.
- 163.- Como así nos da cuenta la relación que precede a la comedia, la representación de la misma en 1.680, fue uno más de los festejos que mandó prevenir Carlos II en honor de su esposa.  
Consúltese el Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 164.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 165.- BROWN, J y ELLIOT, J.H. Op. Cit. Pág. 35.
- 166.- Véanse CARDUCHO, VICENCIO. "Diálogos de la Pintura" (Madrid 1.633). Fols. 152 r y 153 r.
- MARTIN GONZALEZ, JUAN J. "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI" (Nuevos datos). AEA, XXXV, (1.962) 1-19;
- SIMON, JOSE. "Fraudes en la construcción del Antiguo Alcázar madrileño", AEA, XVIII (1.945), 347-359;
- BOTTINEAU, IVES. "L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V: 1.700-1.746" (Burdeos, 1.962), 220-222.
- 167.- MESONERO ROMANOS, RAMON DE. "El antiguo Madrid". Madrid 1.861.  
Este autor nos dice que el primer monarca de la casa de Borbón, Felipe V, pudo residir poco tiempo en el Alcázar, pues ausente por la larga guerra de sucesión unas veces, y otras más inclinado a vivir en el Palacio del Buen Retiro, dando preferencia a éste, "acaso por

el tedio que le inspiraba la antigua mansión de la dinastía austriaca, su antagonista", y tanto que a la muerte de su primera esposa, fijó su residencia en el Palacio de los Duques de Medinaceli "Algunos años después del horroroso incendio acaecido en el Real Alcázar la noche del 24 de Diciembre de 1.734, vino a hacer desaparecer la forma material, los recuerdos históricos y los primores artísticos de aquel Alcázar; y Felipe de Borbón a quien se le venía, como suele decirse, a las manos la ocasión de borrar toda aquella página de la austriaca dinastía, determinó arrancar hasta los vestigios de su antigua mansión, y levantado sobre ella otra más grande y digna del gusto de la época y del monarca español, mandó elevar sobre el mismo sitio en 1.737, el magnífico "Palacio Nuevo" que hoy existe".

168.- TOVAR MARTIN, VIRGINIA. "Juan Gómez de Mora, Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid". Págs. 34-40. Cat. Exposición de J. Gómez de Mora. Museo Municipal. Madrid, 1.986.

169.- Varios viajeros que visitaron la ciudad por esos años, dejaron constancia de la buena impresión que les causó el palacio y su fachada principal. Wynn, reparó en su grandeza por estar construido enteramente de piedra "con una hermosísima fachada".

DELEITO Y PIÑUELA, JOSE. "El Rey se divierte". Alianza Editorial. Madrid, 1.988. Pág. 96.

Mme. d'Aulnoy en su "Relación..." del viaje que hizo por España, en 1.679, nos da cuenta que la fachada principal del Alcázar presentaba "un aspecto bastante regular, cosa que no ocurre con el resto". Todo el cuerpo principal del edificio era de piedra, mientras que las otras fachadas eran de cantería y argamasa y tierra, careciendo del orden de simetría y equilibrio, que advirtió la mencionada viajera en la principal.

D'AULNOY, MADAME. "Relación que hizo de su viaje por España la señora condesa d'Aulnoy en 1.679". Primera versión castellana del libro francés de 1.891. Pág. 132.

170.- Véase lo que decimos acerca del "Salón de los Espejos" del Alcázar en el Apéndice 5 "La divisa de Leonido...".

171.- DELEITO Y PIÑUELA, J. Op. cit. Pág. 96.

172.- TOVAR, V. Op. Cit. Pág. 48.

173.- TOVAR, V. Op. Cit. Pág. 40.

Tal atribución fue víctima de una gran polémica, V. Tovar está muy de acuerdo con esta autoría, pues a su entender el alzado corresponde absolutamente, con la visión que tenemos de dicha fachada a través de los documentos y plantas relacionados con esta obra.

A nuestro entender, solo un perfecto conocedor de la obra, hubiese podido hacer realidad este proyecto, al que incluso, se le hubiesen pasado por alto ciertos minuciosos detalles que posee, por lo tanto, coincidimos con la mencionada autora, en que en esta maqueta se observa el estilo personal de Gómez Mora, y que merece la consideración de cualquier documento de la época, que nos brinde fuentes para la reconstrucción de esta fachada.

174.- Tanto la mencionada maqueta, como el grabado de Meunier, nos ofrece una visión de la fachada, no completa, pues no figura terminada la torre de la derecha llamada de la Reina, por pertenecer ambas representaciones de la fachada, a los tiempos de Felipe IV. Según Mesonero Romanos, la mencionada torre fue obra de Doña Mariana de Austria, en tiempos de su gobernación. Pero sí figura en estas representaciones la llamada Torre Dorada, de construcción mas primitiva. Aunque como nos dicen J.E. Varey y N.D. Shergold, también esta primitiva torre fue reforzada, por amenazar ruina, a causa de los corrimientos de terreno, los arquitectos reforzaron las murallas del Oeste, y sobre esta nueva base se apoyó la torre, y así se la armonizó de acuerdo con su gemela a más de ensanchar y regularizar el patio. La obra data de 1.674, debida al celo reformador del privado Don Fernando de Valenzuela. MESONERO ROMANOS, R. Op. Cit. Pág. 26, nota I. VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D. "Los celos hacen estrellas". J. Velez de Guevara Ed. Támesis Books Limited. London, 1.970. Pág. iviii.

175.- ALONSO DE ARCE, JOSE. "Dificultades vencidas y curso natural en que se dan reglas especulativas y prácticas para la limpieza y aseo de las calles de esta Corte, por cuyo medio se obvie que el ambiente se introduzca lo impuro con que grave perjuicio nos alimentamos sus habitantes (Madrid, s.a.).

El detalle lo reproducen Varey y Shergold (Op. Cit. 1.970. Lámina 10, pág. iviii y Nota 156) con el permiso de las autoridades del Museo Británico, por A. Paz y Melia, "Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Medinaceli (Madrid, 1.915-1.922), II, entre las páginas 518-519.

Dicho documento salió en Madrid con censura, año 1.734, es decir el año del incendio del Alcázar.

176.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

177.- MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA, A. "Fantasías y realidades del viaje de la Condesa d'Aulnoy. Criticado históricamente por...." Calleja. Madrid. Págs. 188-189.

178.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

179.- "Descripción verdadera y pvnal (sic.) de la Real Magestuosa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisa de Borbon... y Segunda descripción de la Real entrada que la Reyna nuestra señora executó el Sabado 13. de Enero deste año 1.680", impresas pero conservadas en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, escritas sin nombre de autor, pero debidas a Lucas de Bedmar y Baldivia como se indica en el texto de la segunda de ellas. Bedmar es también el autor de la descripción de la entrada de la segunda esposa de Carlos II, Mariana de Neobourg, que fue recibida en Madrid en 1.690. También hay descripciones parciales de las decoraciones hechas para la entrada de María Luisa, en Palomino, ("Museo pictórico y escala óptica" Edición Madrid, 1.947. Págs. 1061-1062), y en los documentos relativos a las obras y sus autores, algunos de ellos publicados por el Conde de Polentinos (Arcos para la entrada en Madrid de la Reina Doña María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II, "B.S.E.E", 1.920. Pág. 101) y el Marqués de Saltillo ("Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista "B.R.A.H." 1.947. Págs. 380-393).

180.- SALTILLO, MARQUES DE. Op. Cit. Pág. 392.

181.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas..."

182.- RIPA, CESARE. "Iconología". Tomo II. Akal/Arte y estética. Madrid, 1.987. Págs. 123-124.  
Según Ripa, "mediante la alegoría de las Ninfas se expresan y subrayan las obras de Natura, simbolizándose por su medio la virtud vegetativa que reside en los humores, mediante los cuales se produce la generación, nutrición y acreditamiento de las cosas todas. En efecto, cuando se dice que las Ninfas son hijas del Océano, madres de los ríos, nodrizas de Baco, fructíferas, hermosas y floridas, añadiéndose además que apacientan los rebaños y mantienen atentamente la vida de los mortales, teniendo bajo sus cuidados y tutela montes, valles y prados, y bosques y arboledas, no se hace esto sino en razón a que la citada fuerza y virtud de los

humores se halla generalmente repartida entre todas estas cosas, produciéndose por su medio la totalidad de los efectos y transformaciones naturales, según lo expresó Orfeo en su canto a las Ninfas".

183.- "Descripción verdadera...." Op. Cit. Pág. 13.

184.- Véase lo que decimos acerca de esta escuela madrileña de pintura de la segunda mitad del siglo XVII y de la influencia ejercida por los maestros italianos en la evolución del gusto decorativo de la misma. Primera Parte. Capítulo III. "La cortina que cubría el teatro" en esta representación".

185.- PALOMINO. Op. Cit. (Nota: 17) Págs. 1061-1062.

186.- SULLIVAN. "Baroque Painting ..." 1.986. Pág. 217.

187.- "Descripción verdadera..." Op. Cit. Pág. 13.

("Las calles todas estuvieron tan iguales, tan Ricas, y aseadas, assi de Colgaduras, como de otros Adornos, que en los Balcones, y Rexas se pusieron, que se embarazava la vista por cualquiera parte que se estendia ...").

188.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

189.- Aunque como estamos viendo, la "Descripción..." de las decoraciones levantadas con motivo de la Entrada de la Reina M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns son menos prolijas y pormenorizadas, que por ejemplo, las correspondientes al mismo acontecimiento de Mariana de Austria. No son así los documentos gráficos al respecto, que bien por atribución o por paralelismo, y a veces por una mala catalogación, lo que nos dificulta su localización, aunque una vez advertidos son una fuente a considerar. Sobre todo en un país como el nuestro, en el que tan poca atención se ha prestado al dibujo y al grabado. Tanto, que la mayoría de este tipo de descripciones va acompañada de un simple frontispicio grabado. No fueron así, en esta ocasión, los propósitos del Ayuntamiento de Madrid, pues según nos cuenta Palomino, de las invenciones ejecutadas para la Entrada de la Reina M<sup>a</sup> Luisa, esta notabilísima institución se encontraba dispuesta "a sacar un libro estampado, que por las intercadencias del tiempo y omisión de alguno de los señores comisarios, se fue olvidando; estando ya adelantado de lo escrito, se habían abierto diferentes láminas; cosa verdaderamente lastimosa; porque hubiera sido una obra heroica, y que con dificultad se verá una entrada semejante en España".



"Noticia del Recibimiento i Entrada de la Reyna nuestra Señora Doña María-Ana de Austria....", el libro va acompañado de un bello frontispicio, ya tratado, dibujado por Rizzi y grabado por Pedro Villafranca.

Palomino. Op. Cit. (Nota 17) Págs. 1061-1062.

- 190.- Este grabado en su catalogación, tiene un error en la fecha de la Entrada de la Reina MA Luisa, que como hemos dicho fue el 13 de Enero de 1.680, y el sitio a donde fue erigida la invención, que no fue en la Plaza de la Villa, sino en la llamada "Calle del Retiro". Estuvo en depósito en el Museo Municipal, aunque hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. La imagen que nos presenta este grabado, se corresponde con lo dicho en la "Descripción..." acerca de la invención denominada "Galería de Reinos", hecha por Claudio Coello y situada en el tramo que va "desde el Retiro, al primer Arco, que está a la entrada del Prado de San Gerónimo ...". Por lo visto se trata de uno de los conjuntos que se dieron a la estampa, a los que se refiere Palomino, donde aparecían en nichos, "todos los reinos de esta Monarquía ofreciendo a la Reina nuestra señora sus coronas, frutos y riquezas", interponiéndose en medio de cada nicho otro, adornado con pinturas que representaban perspectivas de jardines con fuentes monumentales, "cosa verdaderamente de extremado gusto y capricho". Seguramente esta estampa fue grabada por Pedro de Villafranca, pues era uno de los responsables de tales obras, al que cita Saltillo, como poseedor de una de las tres llaves que abrían el arca donde se depositaron las cantidades necesarias para la ejecución de la obra. "Descripción verdadera ..." Op. Cit. Págs. 1-6.

PALOMINO. (Nota 17), Págs. 1061-1062.

SALTILLO, MARQUES DE. Op. Cit. Pág. 385.

- 191.- "Descripción verdadera...." Op. Cit. Pág. 13.

- 192.- MARTIN, JOHN RUPERT. (Grabados de los arcos levantados en Amberes para la entrada del Infante Don Fernando). "The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi" Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part. XVI. London, New York, 1.972. El mencionado libro abundaba en las bibliotecas madrileñas del siglo XVII, y aparecía muy frecuentemente en poder de nuestros pintores. Su popularidad fue enorme, dejando una importante huella en la iconografía de las entradas reales de todo el siglo XVII.

- 193.- LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns". (1.680). Archivo Español de Arte. Nº 231. Madrid, 1.985. Pág. 244. Nota 10.
- 194.- RIPA, C. Op. Cit. Madrid, 1.987. Págs 267-276. Tomo II.
- 195.- Recuérdese que estos arcos fueron erigidos para la entrada del Infante Don Fernando en Amberes.
- 196.- PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E. "El dibujo español de los Siglos de Oro". Cat. M. Cultura. Madrid, 1.980. Pág. 104.
- 197.- "Descripción verdadera...." Op. Cit. Pág. 13.
- 198.- RIPA, C. Op. Cit. Págs. 125-128. Tomo II. Madrid, 1.987.
- 199.- "Descripción verdadera ...." Op. Cit. Pág. 13.
- 200.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Primera. Capítulo I. "Los bastidores y las bambalinas".
- 201.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982). Doc. núm. 43. (1680). Págs. 132.  
  
Véase lo que decimos acerca de Fernández de Laredo en la Parte Segunda. Capítulo II. "De cómo se operó semejante cambio" y Nota 15.
- 202.- POZZO, ANDREA DE. "Prospettiva de Pittorie e Architetti". Ed. Roma 1.700 (Parte Prima). Biblioteca Nacional de Madrid.
- 200.- DUBREIL, JEAN. Op. Cit. Parte 3ª.
- 204.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.) Pág. 391
- 205.- Ibidem. Pág. 390.
- 206.- AUTORIDADES, DICCIONARIO DE... Op. Cit. Letra: M. Pág. 574.
- 207.- BONET CORREA, ANTONIO. "Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras". "Teatro y Fiesta en el Barroco". Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sevilla, Octubre de 1.985. Dirigido por J.M. Díez Borque. Ediciones del Serbal. Págs. 64-65.
- 208.- El extenso tablado construido para este Auto de Fé, media ciento noventa pies de largo y ciento de ancho, y estaba sabiamente dispuesto para que cada acto del

complicado ceremonial quedase suficientemente de manifiesto y el Rey pudiera contemplar el todo con comodidad.

Varios proyectos para construcciones de este tipo debidas a Gómez de Mora, se conservan en el Museo Municipal de Madrid.

Para más detalles, consultar: PEREZ SANCHEZ, A.E. "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)". Cat. M. Cultura. Madrid, 1.986. Págs. 262-263.

209.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 391.

210.-           Argante.  
      "... , ir entrando  
      Dos armados caballeros  
      En la valla..."

Ibidem.

211.- Ibidem.

212.-           "Leonido. (Ap)  
      Fortuna, ¡qué es lo que miro!  
      Mi arnes y mi escudo mesmo  
      Es el que trae Polidoro.  
      ¡Oh, cuanto á Marfisa debo!."

Ibidem.

213.- Ibidem.

214.- En la comedia impresa y en la manuscrita, se halla la acotación: "(Luchan los dos.)", es decir Leonido y Marfisa. Pero salta a la vista que el efecto teatral del lance consiste en que ambos se abrazan estrechamente llenos de sorpresa y júbilo al reconocerse, y los jueces del campo y demás espectadores-actores, creen que se abrazan para luchar.

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 391 y Nota 1.

215.-           "Casimiro.  
      Apartadlos, divididlos;  
      Que la lucha es de groseros  
      Gladiadores, no es batalla  
      De valiente caballeros."

Ibidem. Pág. 391.

216.-           "Casimiro.  
      "...¿Qué lámina, qué carácter,

Qué hechizo ó contraveneno  
Traeis, que á tanto golpe os hace  
Impenetrable el acero?."

Ibidem.

217.- Ibidem. Pág. 389-392.

Véase también lo que decimos en la presente parte y capítulo, "Movimiento escénico de las escenas de jardín" y el Apéndice 3, "Sipnosis argumental de Hado y divisa...".

218.- "Argante.  
"...Pues te ves en el aprieto  
De haber de vivir matando,  
O haber de matar muriendo,..."

Ibidem. Pág. 392.

219.- Ibidem.

220.- Ibidem.

221.- Ibidem.

222.- Ibidem.

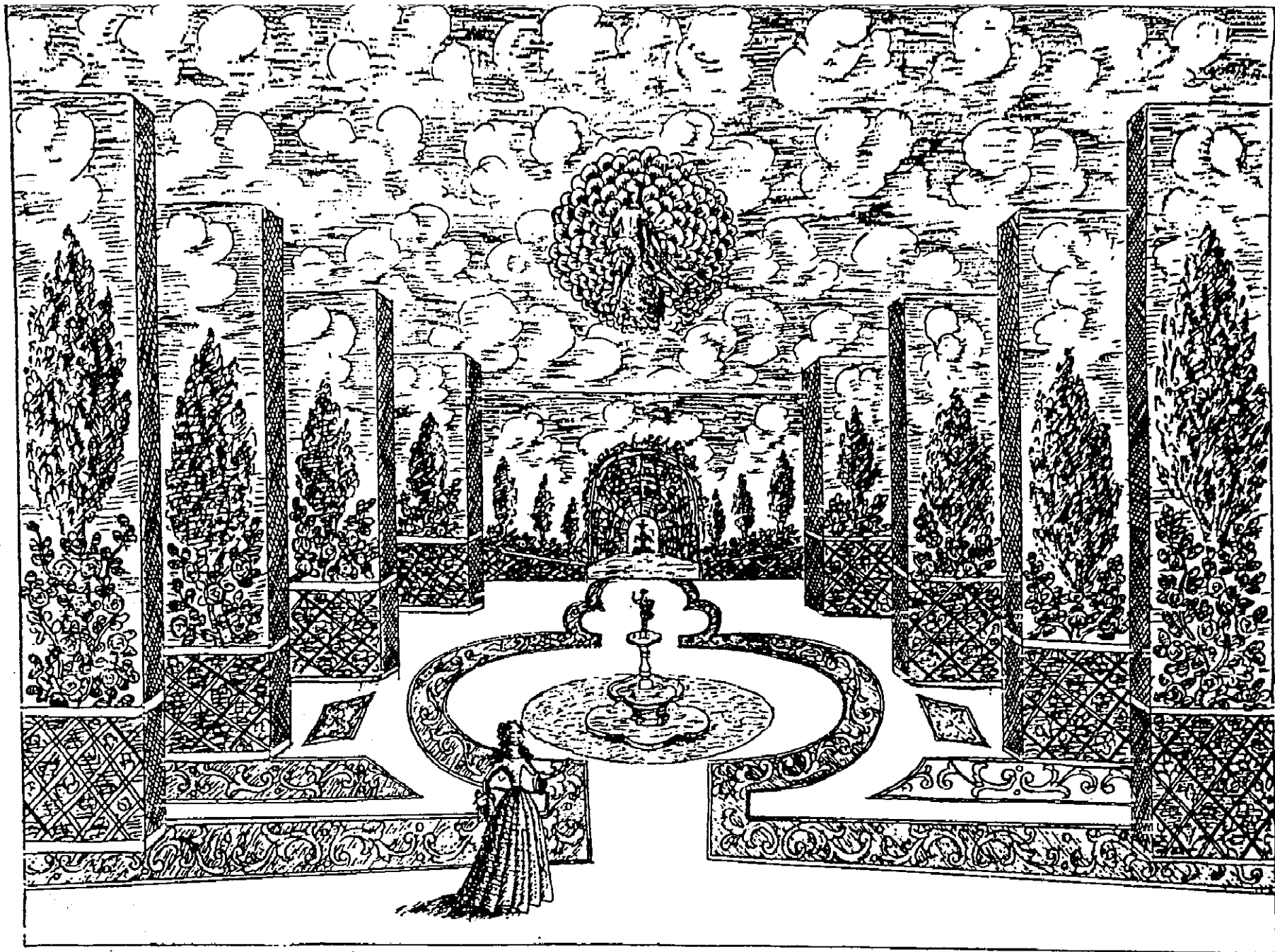


FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
(Valencia, 1.690). Teatro de jardín. Jornada II.  
Anaxarte, Anteros sobre el pavón.  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: F. HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas".  
(1.672). Acto I. Jardín (Oesterreichische  
Nationalbibliothek).

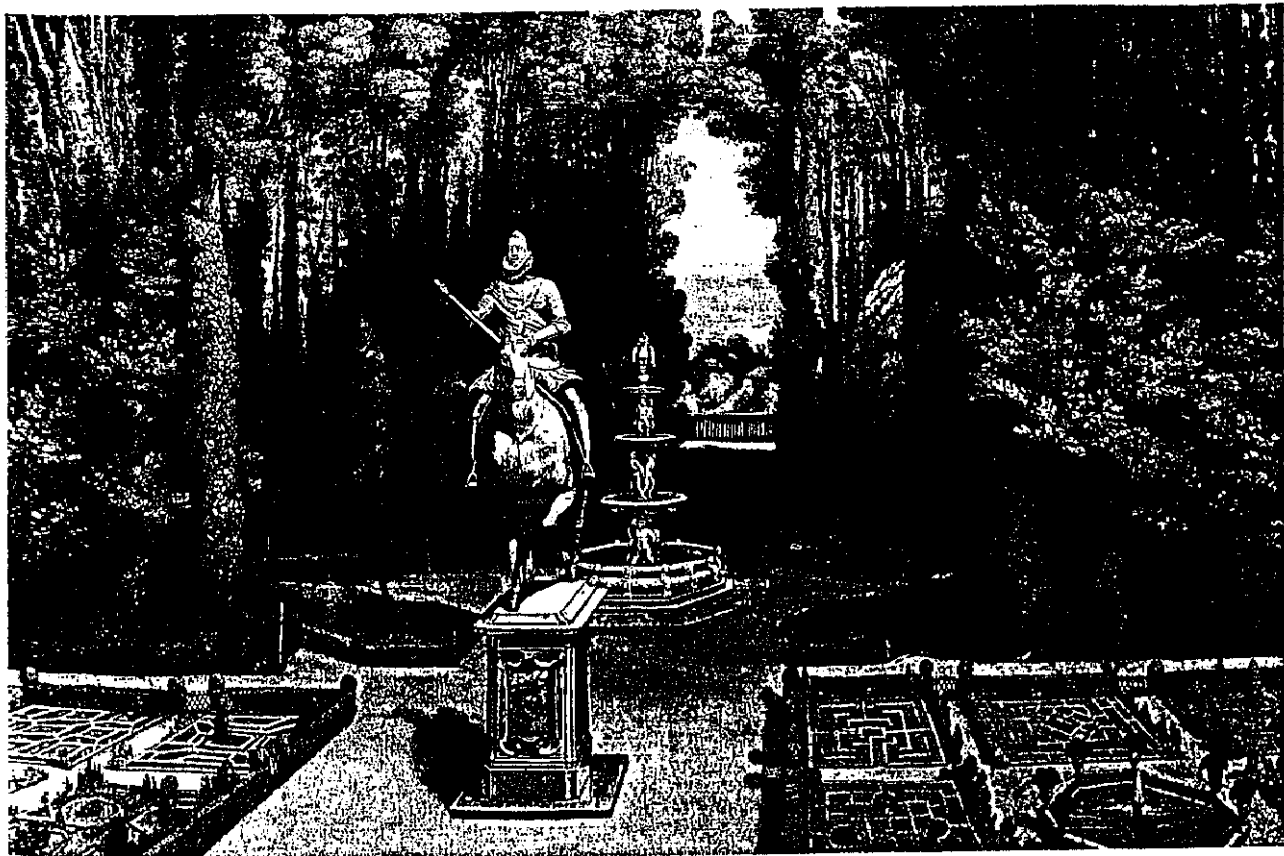


FIG. 3: ANONIMO MADRILEÑO. (1ª mitad del siglo XVII). "Vistas de los Jardines de la Casa de Campo con la estatua ecuestre de Felipe III". Madrid. Museo Municipal.

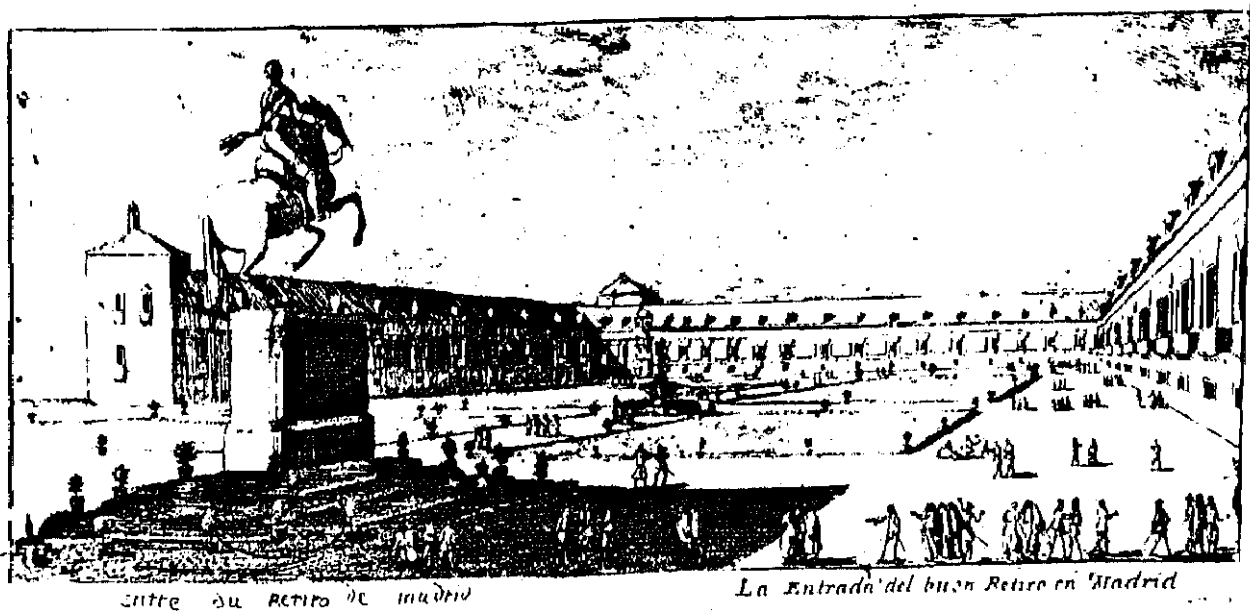


FIG. 4: L. MEUNIER. El Jardín de la Reina, con la estatua ecuestre de Felipe IV. Londres. British Library.



FIG. 5: JUSEPE LEONARDO. "Rendición de Juliers".  
Madrid. Museo del Prado.



FIG. 6: JUSEPE LEONARDO. "Toma de Brisach".  
Madrid. Museo del Prado.



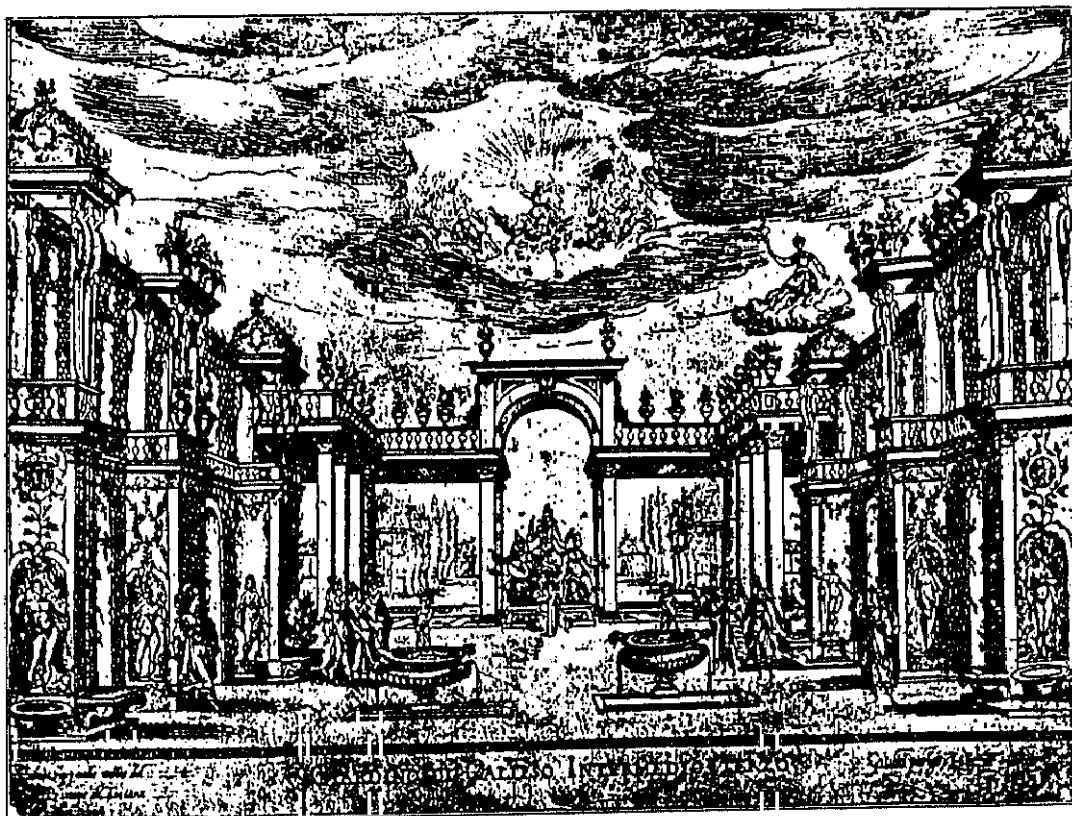


FIG. 7: GIULIO PARIGI. "Giardino di Calipso". "Intermezzo" de "Il Giudizio di Paride". (Florence, 1.608). Roma. Gabinetto delle Stampe.



TERZA SCENA GIARDINO DI VENERE.

FIG. 8: GIULIO PARIGI. "Jardín de Venus". Escena III. "Le Nozze degli Dei". C. Coppola. Florence, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.

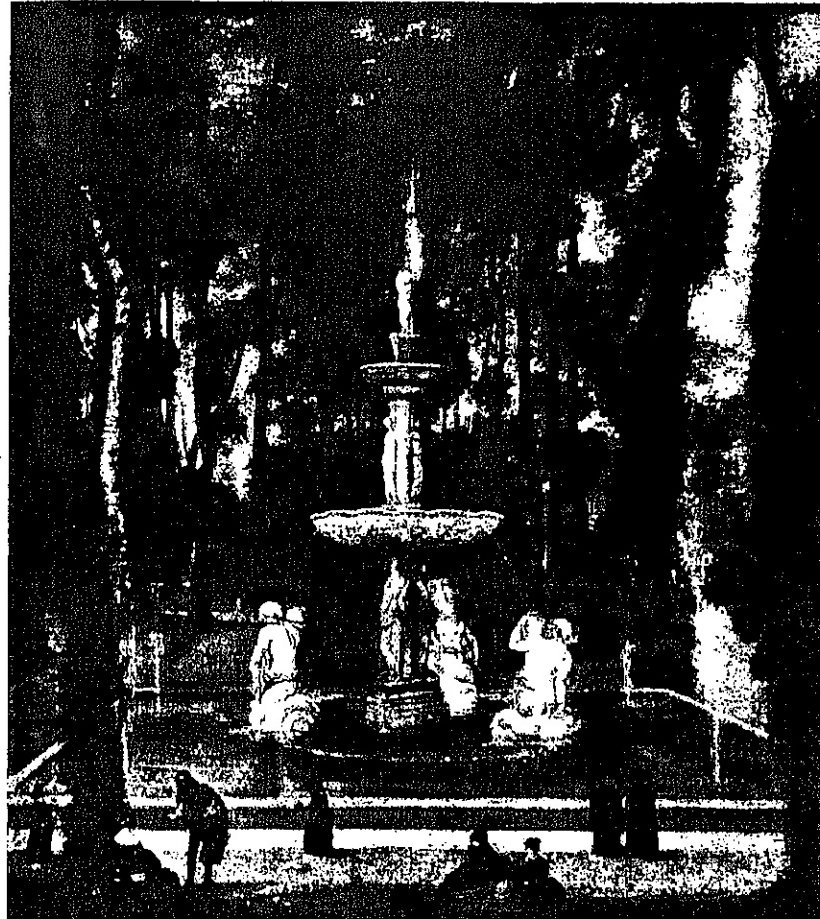


FIG. 9: D. VELAZQUEZ. "La fuente de los Tritones".  
Madrid. Museo del Prado.

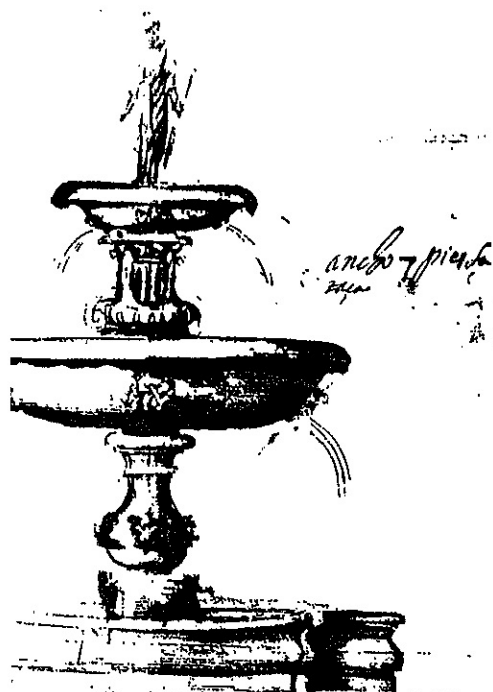


FIG. DIEGO DE VIANA.  
Proy. para una fuente de jaspe.  
Madrid. Archivo Histórico de Protocolos.



FIG. 11: CLAUDIO COELLO. "Diana".

Madrid. Academia de San Fernando.

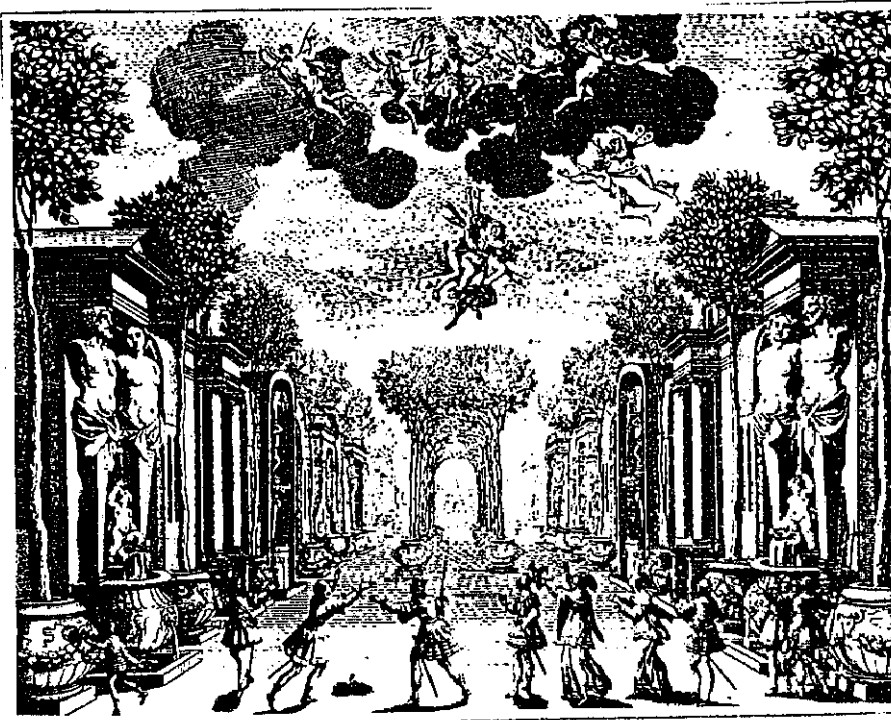


FIG. 12: TORRELLI DI FANO. Decoración para una representación de "Andrómeda y Perseo". Viena. Biblioteca Albertina.



FIG. 13: C. VIGARINI. Decorado para "Atys", de Lully. París, 1.678. (Grabado de Laluette, según François Chauveau).



FIG. 14:  
J. CAUDI. Jeroglífico de la  
Fiesta de canonización de  
San Luis Beltrán. Valencia,  
1.673. (Grabado).

FIG. 16:  
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera,  
el rayo y la piedra". (1.690).  
Teatro de monte. Jornada III.

Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 17:  
JEAN DUBREIL. "Pratique IV".  
"Perspective Practique".  
"III Parte". París, 1.649.

Madrid. Biblioteca Nacional.

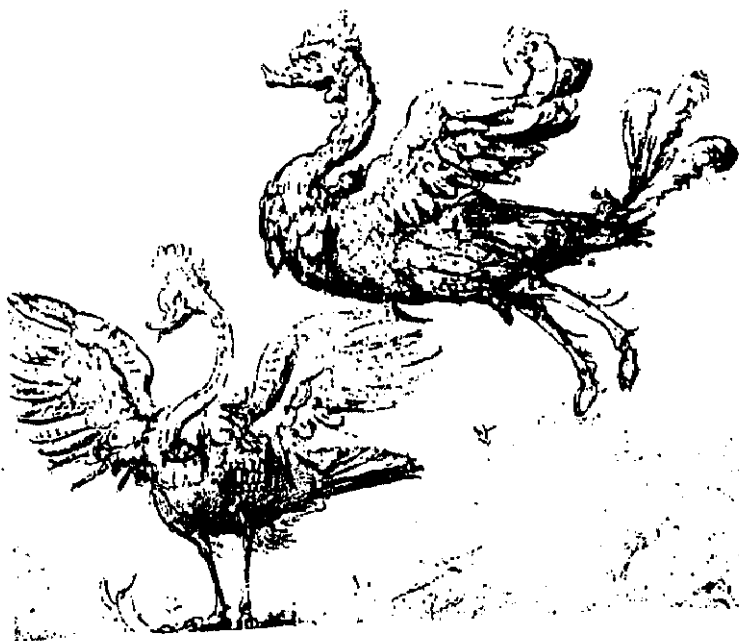
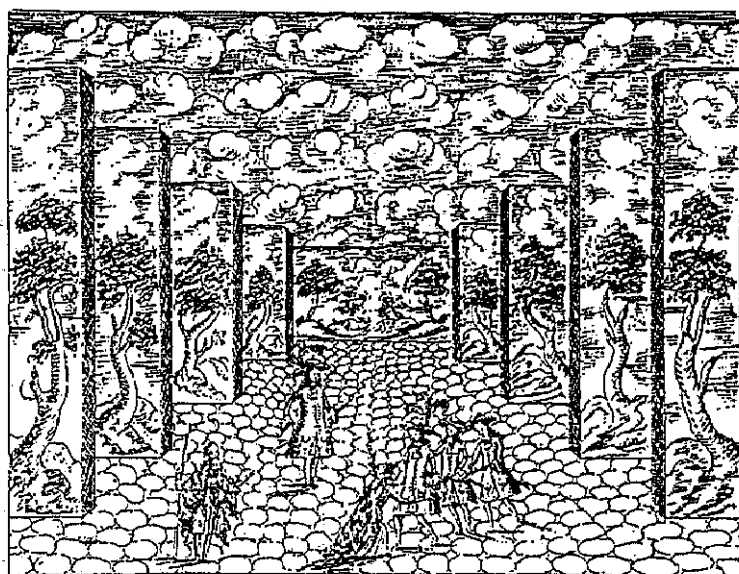


FIG. 15: BACCIO DEL BIANCO.  
"Dos aves". (Dibujo).  
Florence. Biblioteca Marucelliana.



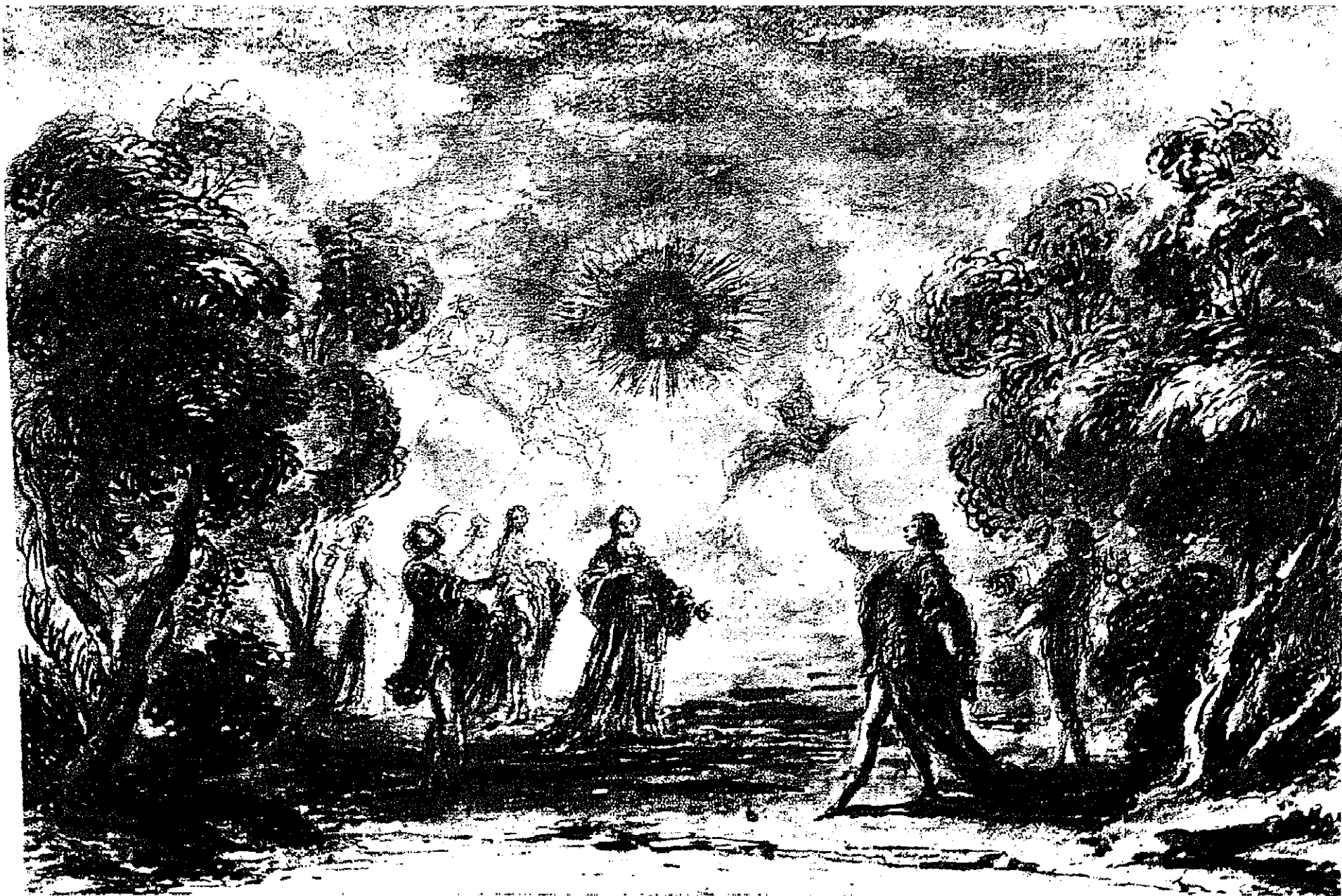


FIG. 18: F. HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas".  
(1.672). Acto Segundo. Apoteosis de Isis.  
(Oesterreichische Nationalbibliothek).



FIG. 19:  
IÑIGO JONES. Venus en una máquina  
de nubes en "El Triunfo del Amor  
a través de Callipolis". 1.631.  
(Dibujo).

The Trustees of the Chatsworth  
Settlement.

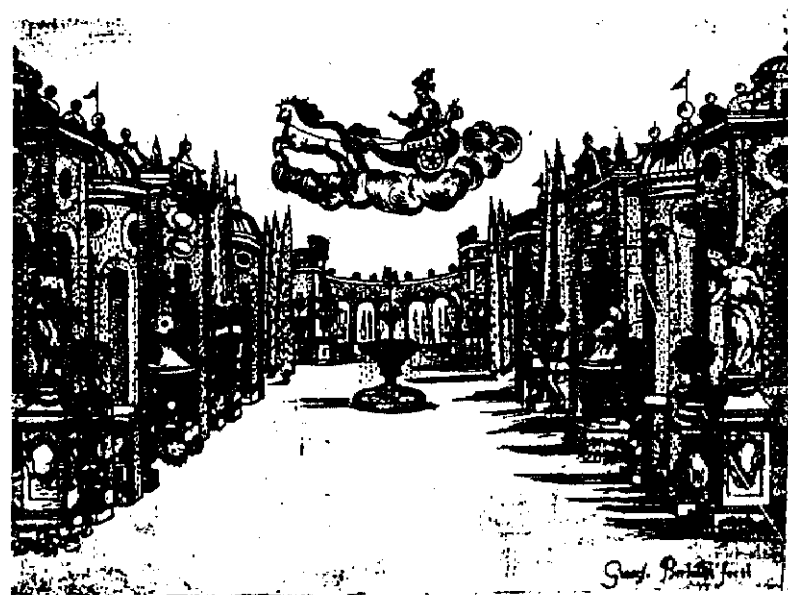


FIG. 20:  
G. BERTOLDI.

Escena del "Giardino. Il carro  
di Marte" de la ópera-torneo  
del "Amor Riformato".

Ferrara, 1.671.



FIG. 21:  
G. TORRELLI DI FANO. Escena de  
"Androméde". Acto I.  
París, 1.650.





FIG. 22: FILIPPO PALLOTTA. "Proclamación de Felipe V en Madrid", 1700. (Dibujo).  
Madrid. Museo Municipal.



FIG. 23: "Aspecto del Real Palacio de Madrid y su Plaza, como estuvo el día 4 de Marzo de 1704 en que el Rey Católico Nro. Señor, D. Felipe V salió a la Campaña de Portugal". (Grabado de GUERARD sobre un dibujo de PALLOTTA).  
Madrid. Museo Municipal.

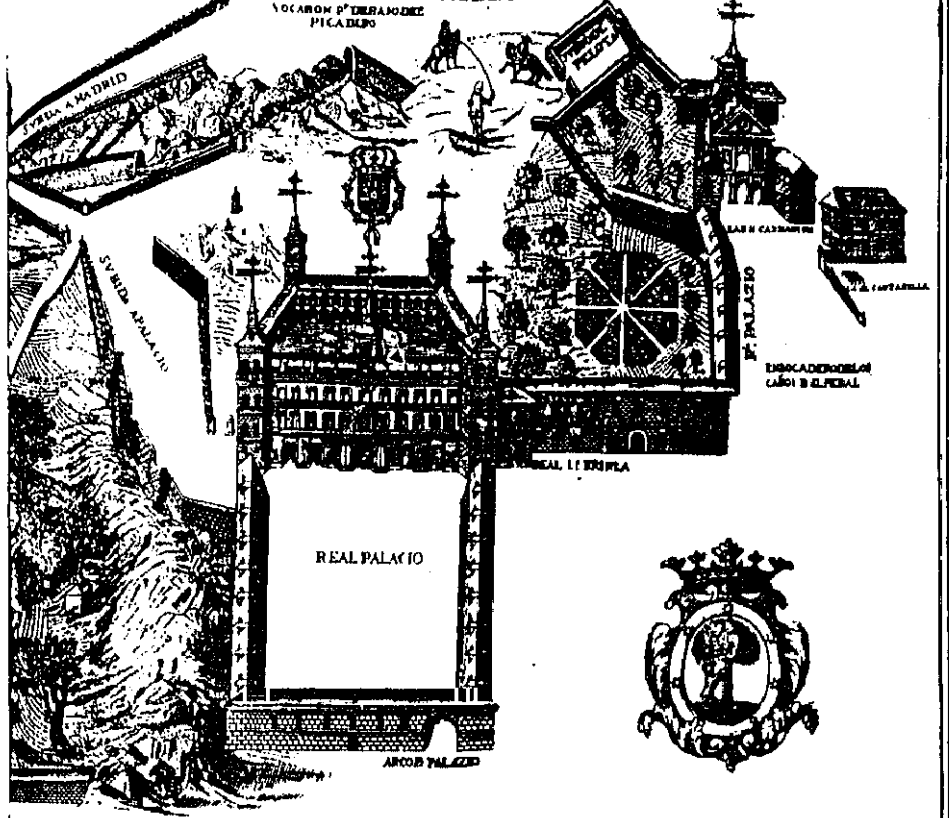


FIG. 24: El Alcázar de Madrid. Detalle de un plano de Madrid publicado por don José Alonso de Arce, "Dificultades vencidas...", 1.734. (Madrid, s.a.). Museo Británico.

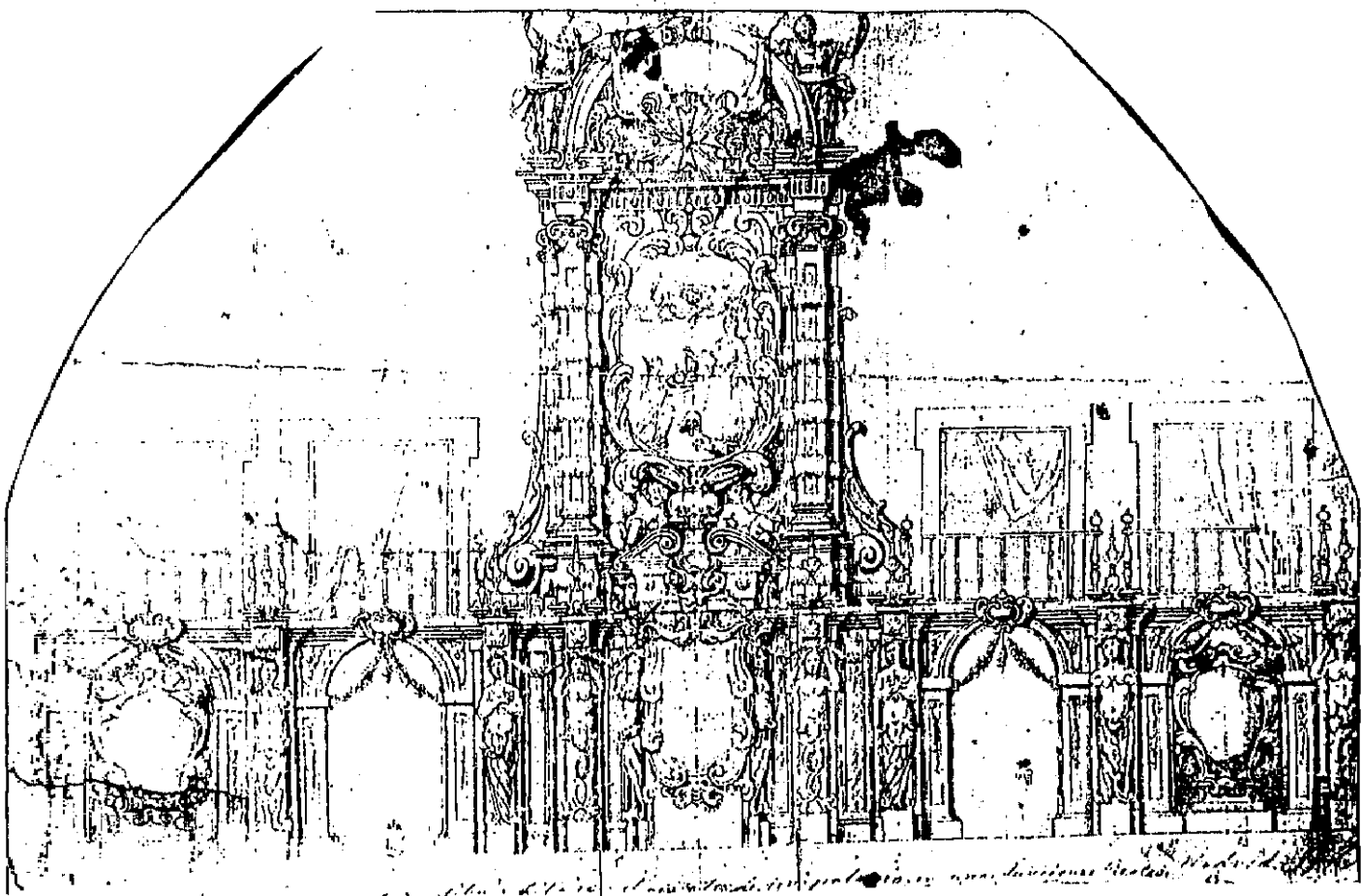


FIG. 25: C. COELLO. "Ornato de un palacio para unas funciones reales". Madrid, 1.680. (Dibujo). Madrid. Biblioteca Nacional.



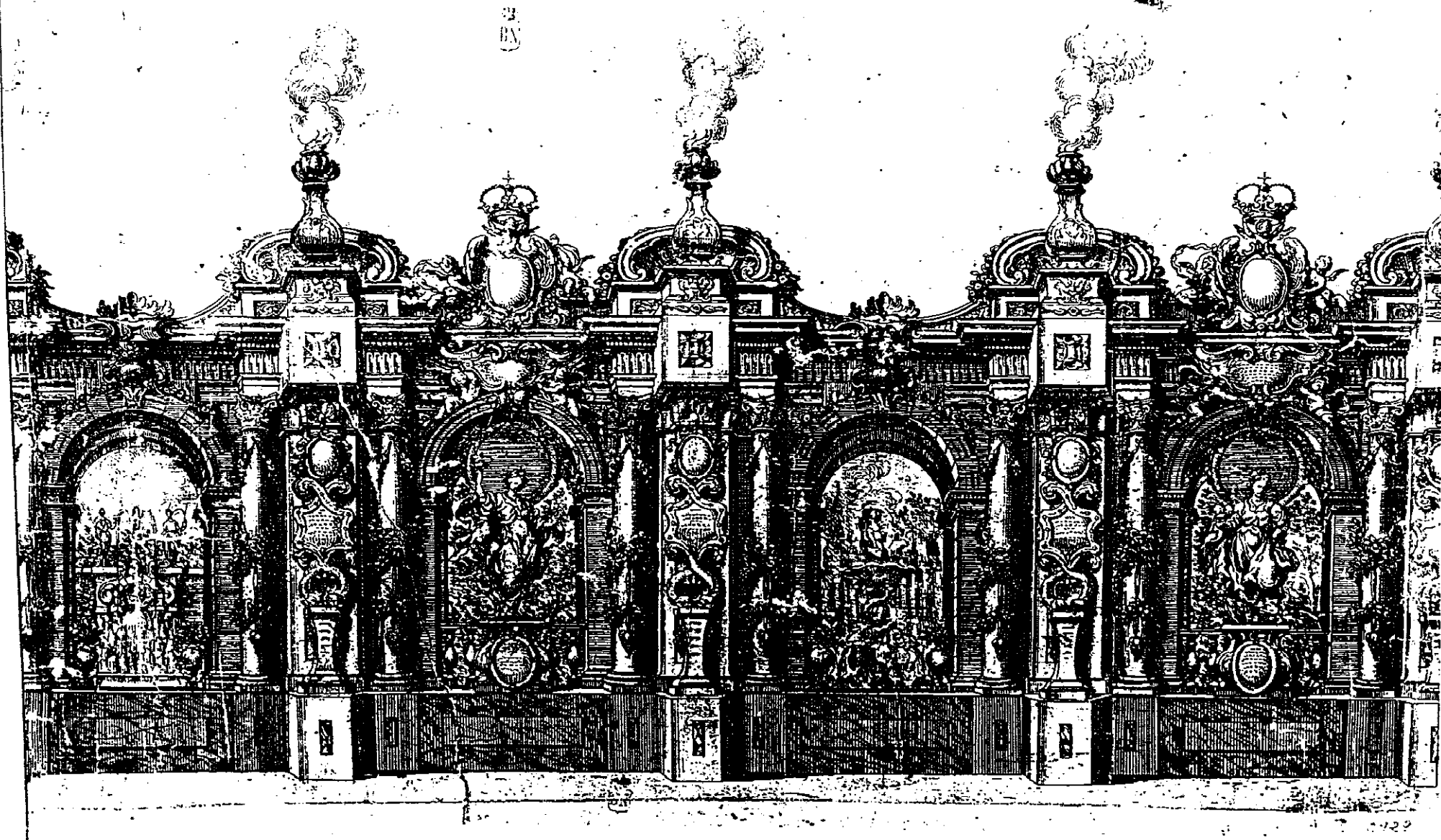


FIG. 26: C. COELLO. "Galería de Reinos". Madrid, 1.680.  
(Grabado). Madrid. Biblioteca Nacional.

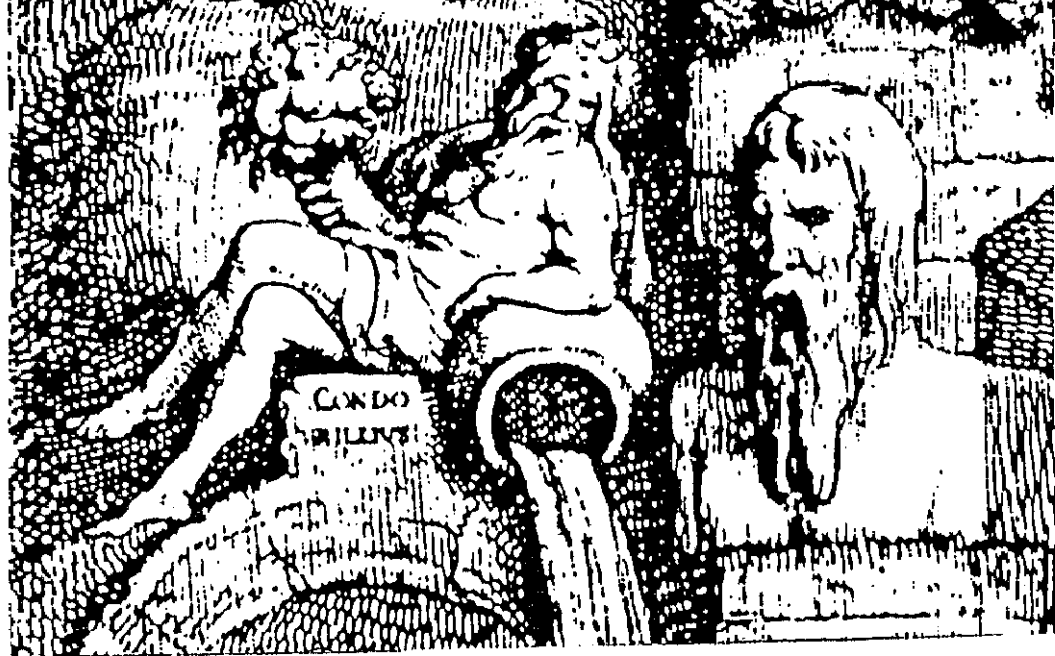


FIG. 27:  
T. VAN THULDEN.  
"Arcus Monetalis",  
Parte posterior.  
"Alegoría de Río".  
Detalle. (Aguafuerte).  
"The decorations for the  
Pompa Introitus Ferdinandi".  
Amberes, 1.641-42.



FIG. 28:  
P.P. RUBENS.  
Estudio para una  
alegoría de "Río".  
(Dibujo).  
Boston. Museo de  
Bellas Artes.



FIG. 29:  
F. RIZI. "Ninfa".  
Barcia, nº 459.

Madrid. Biblioteca  
Nacional.

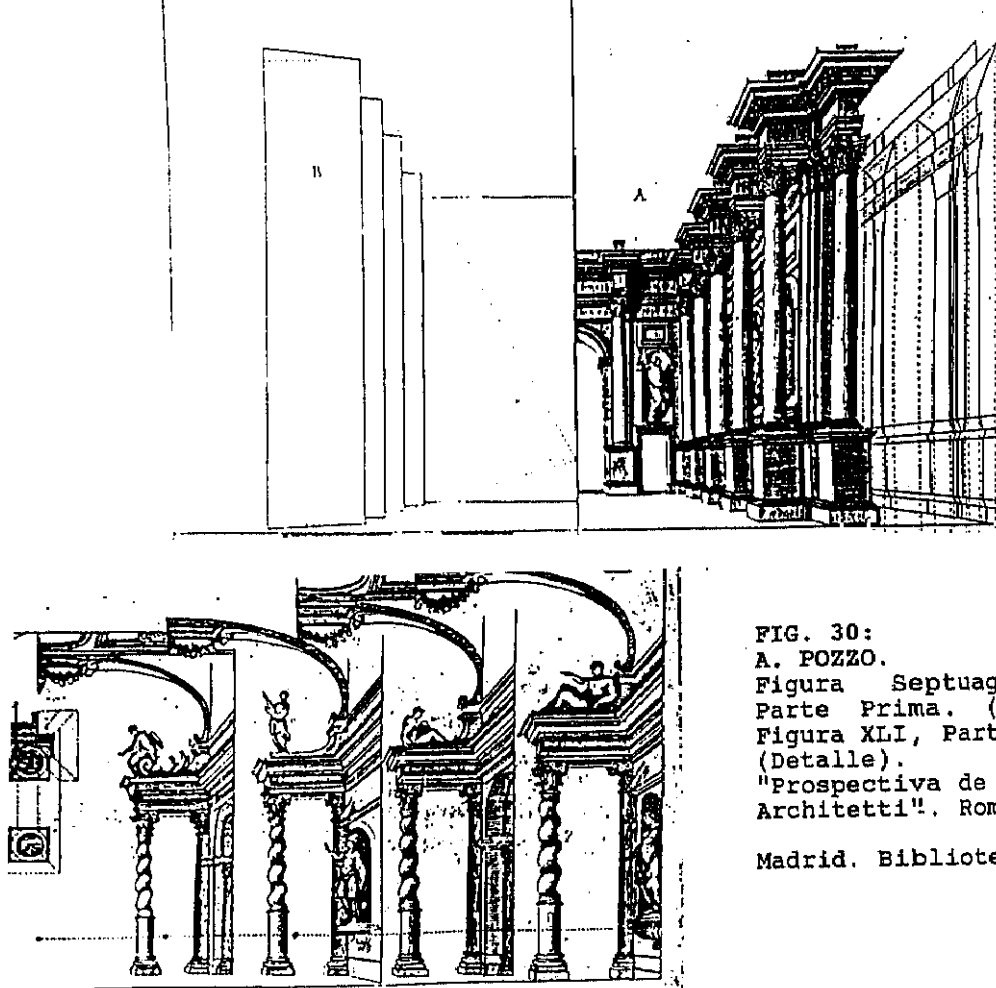


FIG. 30:  
A. POZZO.  
Figura Septuagésimasexta  
Parte Prima. (Detalle) y  
Figura XLI, Parte Seconda.  
(Detalle).  
"Prospettiva de Pittori e  
Architetti". Roma 1.700.  
Madrid. Biblioteca Nacional.

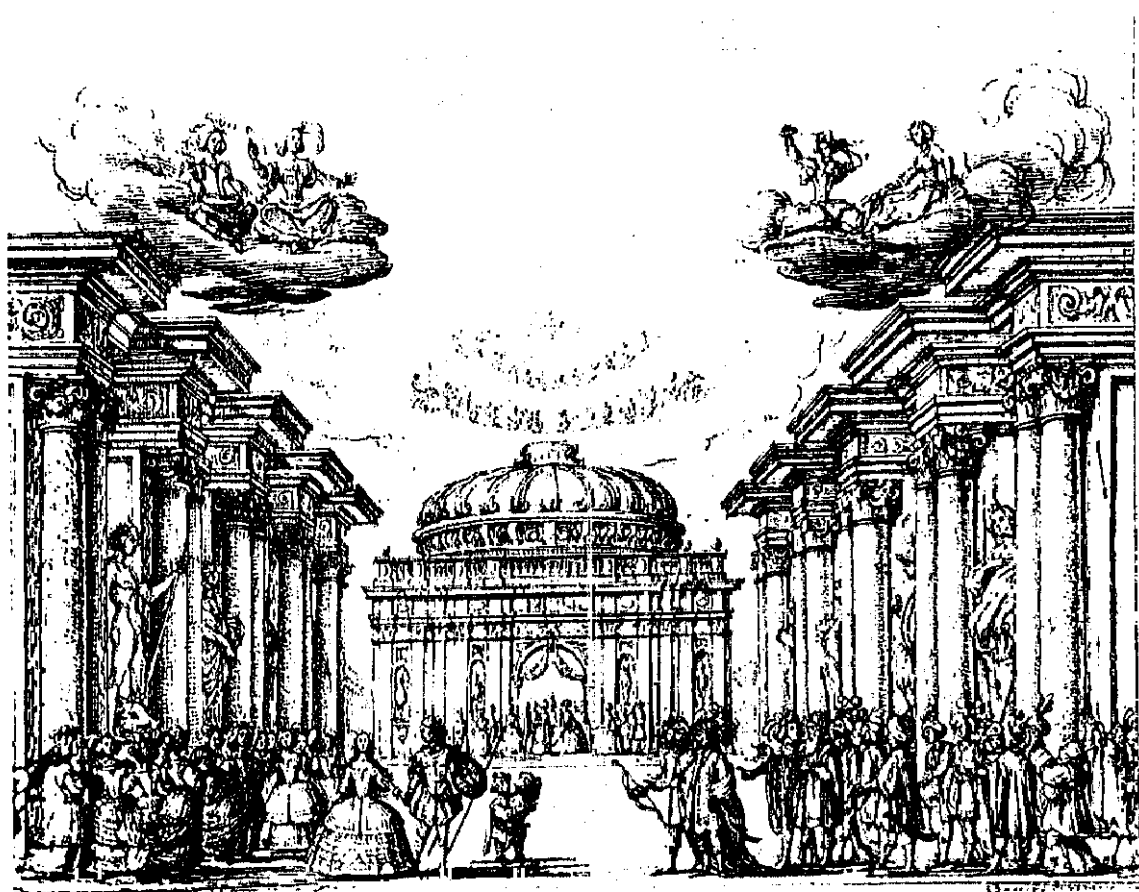


FIG. 31: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653).  
Celebración. Cambridge, Mass, Universidad de  
Harvard, houghton Library.

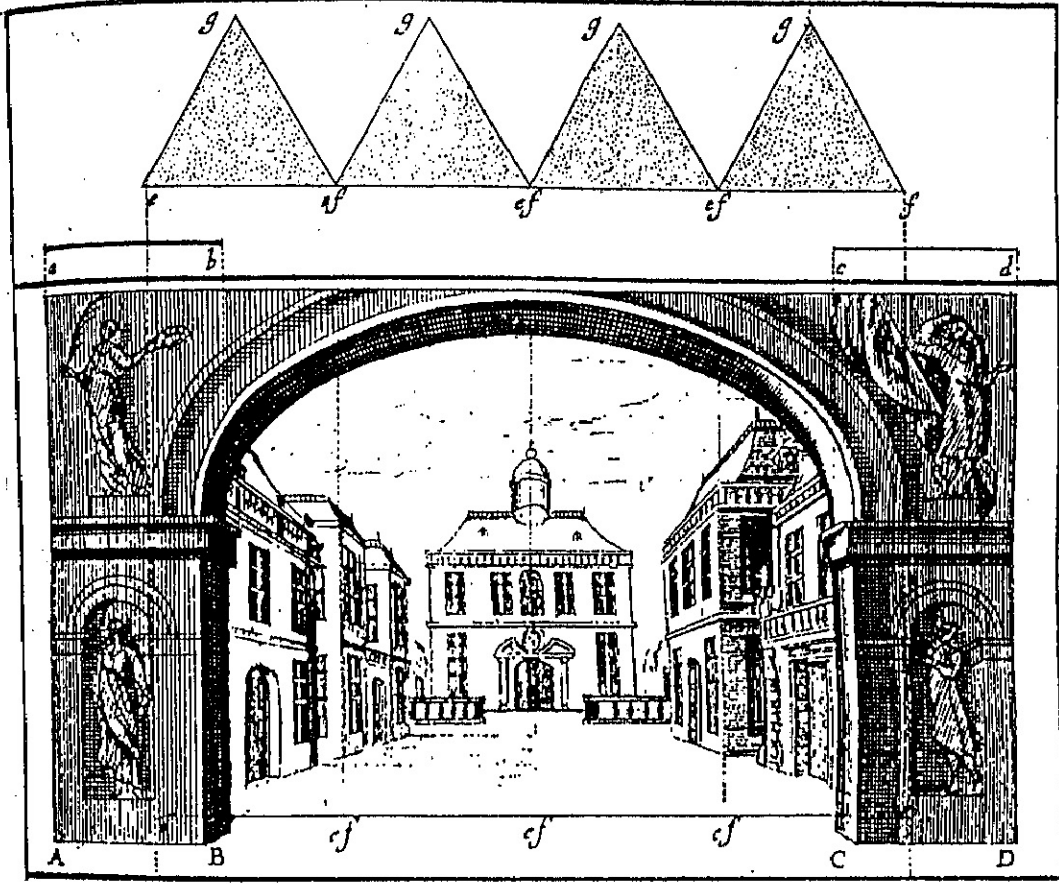


FIG. 32: J. DUBREIL. "Pratique XI". "Perspective Pratique".  
 "Troisiesme partie". Paris, 1.649.  
 Madrid. Biblioteca Nacional.

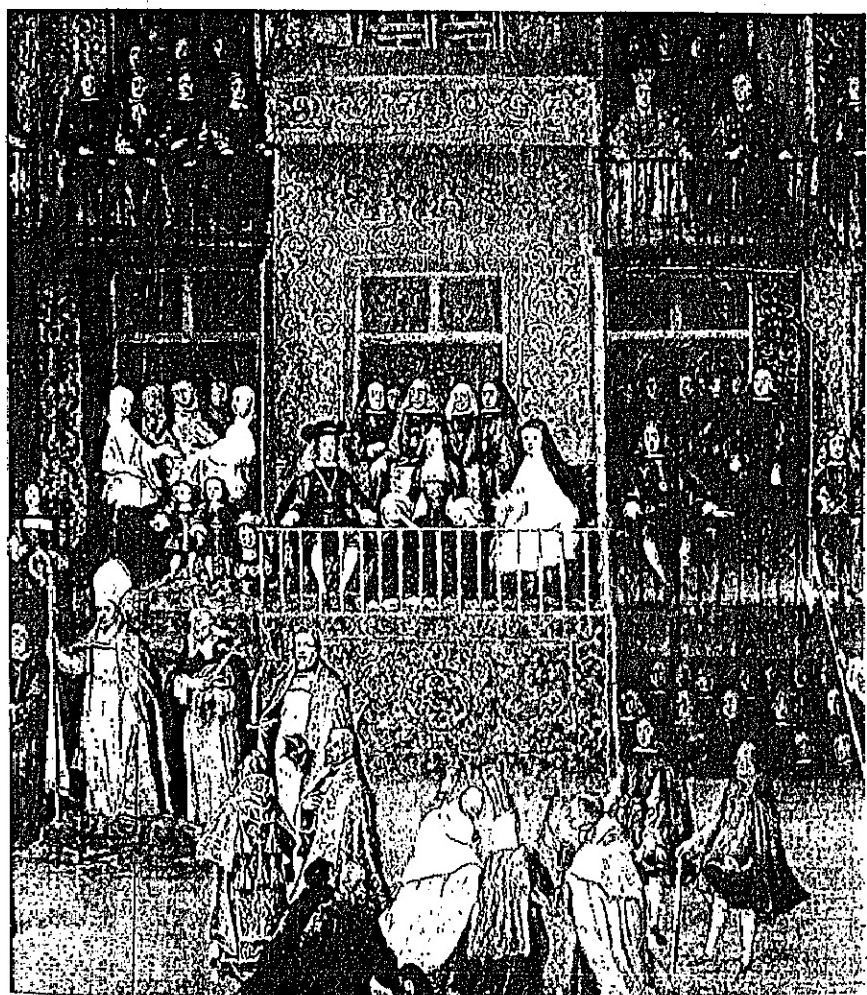


FIG. 33:  
 F. RIZI.  
 "El Auto de Fe de  
 1.680" (Detalle).

Madrid. Museo del  
 Prado.

## CONCLUSIONES

### COMEDIA.

#### JORNADA PRIMERA.

- Teatro de bosque:

Fuentes:

- 1) S. Serlio. "Escena Satírica". "Il Secondo Libro della Prospecttiva, en Tutte L'Opere di ..." Venecia, 1.599.
- 2) C. de Lorena. "Paisaje con Santa María Magdalena" y "Paisaje con un anacoreta". (Prado).
- 3) Acotaciones escenográficas del autor para la puesta en escena del "teatro de bosque" de la primera jornada, de la producción: "Hado y divisa...", Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 4) Doc. Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Pintores" ("A Juan Fernandez de Laredo y compañía, por la pintura de ... y 14 bastidores de bosque...").

Caudí, para el diseño del "teatro de bosque", que figuró en la primera jornada de "Hado y divisa...", siguió el arquetipo de Serlio, utilizado por éste para la escena satírica (Fuente nº 1). Hemos de considerar también, que en cuanto a su realización, Fernández de Laredo adoptó los modelos que le brindaban los cuadros de paisaje que decoraban nuestras estancias reales, en particular los del Buen Retiro (Fuente nº 2).

Para la puesta en escena de esta mutación, Calderón se sirvió además de otro elemento escenográfico, en este caso corpóreo, el "monte", pieza que tuvo gran tradición en el teatro de corral, y que nuestro autor utilizó en la comedia que nos ocupa, para transformar el tablado del escenario en un terreno abrupto, como así lo requería el movimiento escénico de la caída del caballo.

Procedimiento empleado por Calderón con cierta frecuencia en su teatro, y que convertía al "caballo", "jinete" y "monte" en los ingredientes simbólicos propios de un emblema, cuya empresa presagiaba un cambio fatídico en el destino del jinete, producto de una avasalladora pasión,

circunstancias que acontecen al protagonista de nuestra comedia, Leonido.

El análisis de la descripción que de este decorado nos ofrece la Fuente nº 3, y la consulta de cierta partida (Fuente nº 4), nos ha conducido a llegar a la siguiente conclusión:

Para este cambio, se utilizaron siete pares de bastidores laterales, más el de foro, y las bambalinas fueron de celaje, mientras que la pieza del monte fue colocada sobre el tablado y situada a un lateral del escenario.

- Teatro de marina y gruta:

Fuentes:

- 1) Descripción de Lope de Vega del "teatro marítimo", perteneciente a la producción: "La selva sin amor". Lope de Vega-Lotti. Salón del Alcázar, 1.629.
- 2) "La fábula de Dafne" (teatro con una cueva y mar), Calderón-Lotti. Buen Retiro, 1.635. - A.S.F. Mediceo filza 4960, 2 de junio de 1.635.-
- 3) Dibujo de teatro de marina de Baccio del Bianco, de la serie: "Andrómeda y Perseo", Calderón-Del Bianco. Coliseo B. Retiro, 1.653.
- 4) Acotaciones escenográficas del autor sobre el teatro de marina y gruta de la producción: "Hado y divisa...", Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 5) Carlier. Planta del Coliseo del Buen Retiro. (1.712).
- 6) A. Palomino. "Medidas del Teatro del Coliseo del Buen Retiro". ("Museo pictórico...", 1.724. Tomo II. Libro VIII. Cap. VI).
- 7) N. Sabbatini. "Pratica...". Pesaro, 1.637. Ravena, 1.638.
  - a) Libro II. Capítulos 29 y 30.
  - b) Libro II. Capítulos 24, 35, 31 y 32.
- 8) "L'Encyclopédie Diderot et D'Alembert" (1.751). "Theatres".

- a) Máquina para fingir en el teatro el movimiento de las olas y el efecto de un barco navegando. (Section 1. Pl. XXIII).
  - b) Máquina de peñasco con arroyo continuo. (Section 2. Pl. XIX. Fig. 3).
  - c) Teatro de Gruta con aparición de Júpiter. (Section 2. Pl. XII. Fig. 2).
- 9) Doc. Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa..."
    - a) "Bestidos" ("...por 30 baras de belillo de plata falso para el rio de la comedia... .. 270 Rs.
    - b) "Pintores" ("A Juan Fernandez de Laredo y compania por la pintura de .... cortina de gruta...")
  - 10) Reconstrucción del mecanismo para el efecto de manantial o arroyo continuo (B. Buendía, basada en diseños de B. Mello).
  - 11) C. de Lorena. "Embarco en Ostia de Santa Paula Romana" (Prado).
  - 12) J.B. Maíno. "Recuperación de Bahía del Brasil". (Prado).
  - 13) Dibujo de teatro de peñascos con foro de marina, de Gomar y Bayuca, perteneciente a la producción: "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
  - 14) Dibujo escenográfico de "La Gruta de las Parcas" de Gomar y Bayuca, correspondiente al montaje de "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
  - 15) J. Dubreil. "Perspective Pratique". París, 1.649. "III Partie". "Pratique VI".

El "teatro de marina" fue frecuentado con asiduidad en nuestras representaciones cortesanas, de ello tenemos noticia desde muy tempranas fechas (Fuente nº 1).

Calderón situó en varias ocasiones en este entorno marino, la acción dramática de sus comedias. En él pudo mostrar a los personajes de su teatro navegando sobre los escollos y la tempestad, significando así las tribulaciones y peligros que acechan al destino del hombre, y con un mismo sentido, lo utilizó en "Hado y divisa...".

Podemos deducir, que en el montaje ejecutado por Caudí



para este teatro, se adivina una clara dependencia del modelo italiano. Los asuntos en él tratados -gruta y marina- coinciden con los presentados por Lotti en nuestro país, en una producción del año 1.635 (Fuente nº 2). Asimismo, ciertos aspectos relacionados con su diseño, son semejantes a los utilizados por Baccio del Bianco para este tipo de teatro (Fuente nº 3).

En cuanto a la puesta en escena de este teatro en "Hado y divisa...", podemos decir, que una vez analizada la descripción que nos ofrece la Fuente nº 4 y consultadas las Fuentes nº 5 y nº 6, llegamos a la siguiente conclusión:

El espacio escénico del Coliseo para el montaje de esta mutación, fue estructurado en dos partes, pues así lo exigía la temática que se pretendió representar en este cambio. De forma que el espacio asignado al teatro de marina, se compuso de seis pares de bastidores laterales, con sus correspondientes bambalinas de celaje, y ocupó el espacio de escenario que abarcaba desde el proscenio, hasta el comienzo del primer foro, dedicándose por completo esta parte más profunda del escenario, al teatro de gruta. Un gran peñasco, corporeo, con artificio de arroyo, fue situado a un lado del comienzo del foro, mientras que una buena parte del tablado, con foso incluido, se habilitó para la maquinaria de efectos marinos.

Una de las pretensiones escenográficas de este cambio, fue la de mostrar en el espacio escénico, las calidades de un auténtico mar en movimiento. Para llevarlo a la práctica, nuestro escenógrafo se valió de los elementos habituales en este modelo de teatro, como fueron: una maquinaria compuesta por unos cilindros y otros elementos recortados y pintados en forma de hélice y dotada de un especial mecanismo, que fingía a los ojos del espectador, el movimiento de las olas del mar. Para conseguir tal efecto, era imprescindible además, que el tablado del escenario tuviese una inclinación muy acusada y que la iluminación estuviese concentrada en el mismo. Para la reconstrucción de dicha maquinaria, nos hemos servido de las soluciones prácticas que nos brindan las Fuentes nº 7.a) y nº 8.a).

Los demás elementos escenográficos y efectos que intervinieron en este teatro, en relación con el asunto marino, fueron: peñas, peñasco con arroyo fingido que vertía sus aguas en un río navegable y barca para naufragio incluido, todos aparecen recogidos en varios capítulos de la "Pratica..." de Sabbatini, donde el tratadista proporciona

las instrucciones necesarias para realizarlos (Fuente nº 7.b)). Los referidos capítulos, junto a cierta partida de los gastos ocasionados por la representación que nos ocupa, perteneciente a este teatro (Fuente nº 9.a)) y las acotaciones de Calderón al respecto (Fuente nº 4), componen las fuentes esenciales de que nos hemos servido para la reconstrucción de este teatro de marina.

En cuanto al peñasco con arroyo fingido hemos de considerar, que un ejemplo de cómo fue la maquinaria utilizada para estas tramoyas, nos lo ofrece la Fuente nº 8.b), y que una reconstrucción de la misma, sobre diseños de Mello (Fuente nº 10), nos ha proporcionado un conocimiento de la forma de cómo se llevaban a la práctica estas invenciones y del mecanismo de las mismas para realizar dicho efecto.

También en la pintura de la época de esta temática, y en cuadros que les eran familiares a nuestros escenógrafos, hemos podido advertir un tratamiento dado a las rocas y demás efectos marinos, que coincide con el fingido en el teatro. Como así podemos contemplarlo en ciertas composiciones de Claudio de Lorena y de J.B. Maíno (Fuentes nº 11 y nº 12).

Asimismo, en el dibujo de Gomar y Bayuca de teatro de peñascos con foro de marina (Fuente nº 13), hemos encontrado además de un ejemplo de decorado semejante al que nos ocupa, una visión escenográfica que nos informa de qué manera fueron dispuestos los elementos marinos en el espacio escénico. Nos ha sido posible comprobar también que la técnica teatral utilizada para llevarlo a la práctica, coincide con la recomendada por Sabbatini. La mayoría de los elementos que interviene en esta realización, parecen ser los mismos que, según Calderón, figuraron en nuestra mutación. Todo ello nos lleva a la siguiente conclusión:

Un montaje semejante al de "La fiera..." de 1.690, sería el realizado por Caudí, para el teatro de marina de "Hado y divisa...", lo que nos demuestra a la par, que sus discípulos, diez años más tarde, siguieron para este montaje, la línea marcada por su maestro.

De la "gruta" podemos decir, que fue una pieza empleada por Calderón en su teatro como habitáculo y prisión de sus personajes de origen selvático; utilizada con anterioridad en nuestras puestas en escena y que jugó un importante papel en nuestro teatro del Siglo de Oro.

Calderón se sirvió del teatro de gruta en la primera

jornada de "Hado y divisa...", para mostrar al auditorio un funesto interior, propio de sus moradores, en un entorno de paisaje agreste, además de otorgar a tal elemento escenográfico, un sentido simbólico en relación con la trama de la comedia, ya que es el lugar en donde el protagonista, Leonido, arroja y esconde sus armas y que Marfisa y su padre, custodiarán y guardarán con recelo, hasta salir ésta en defensa del caballero.

Por tanto, la gruta en esta mutación adquirió unos valores plásticos y simbólicos, semejantes a aquellos de los que sirvieron nuestros pintores del siglo XVII cuando abordaron este asunto en sus composiciones. Al igual que en nuestro teatro, la gruta deja ver en dichas composiciones su interior lúgubre en el que aparece el penitente, figura tan relacionada con los también moradores de nuestra gruta, los selváticos Argante y Marfisa. Los fondos de estas composiciones suelen mostrarnos, al igual que en nuestra escena, una visión agreste de la Naturaleza.

Para reconstruir el teatro de gruta de "Hado y divisa..." nos hemos servido de los siguientes documentos: de las acotaciones de Calderón al respecto (Fuente nº 4), de los datos que nos da cuenta una partida de los gastos de la comedia (Fuente nº 9.b)), así como de los principios que nos ofrecen ciertos dibujos escenográficos para llevar a cabo realizaciones semejantes y que constituyen las Fuentes nº 14, nº 15 y nº 8.c). El estudio y consulta de todas estas fuentes, nos ha permitido llegar a la siguiente conclusión:

En nuestra mutación, el bastidor que ocupó el primer término de dicho teatro, se recortó y pintó en forma de boca de gruta, dotándosele además con unas puertas correderas, en su reverso, que en el momento oportuno de abrieron. Para fingir la oscuridad de la cueva se dispusieron, detrás de dicho bastidor, otros dos recortados y pintados de igual manera, según las leyes perspectivas. Como telón de fondo o "perspectiva mediana" de este conjunto, figuró la "cortina de gruta".

- La tramoya de la sierpe con Megera.

#### Fuentes:

- 1) Acotaciones de Calderón, referentes a la puesta en escena de la tramoya de la "sierpe", de la producción: "Hado y divisa...", Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.

- 2) Sirena de cola enroscada y dragón, que figuran en el grabado de J. Caudí: Carroza de las Fiestas de Valencia, 1.663 (Valda).  
Sierpe que se desliza sobre ruedas del grabado de J. Caudí: "Carro de los Carpinteros". Fiestas de la Inmaculada. Valencia, 1.663 (Valda).
- 3) Tarasca para el Corpus de 1.674. Archivo Municipal de la Villa de Madrid.
- 4) N. Sabbatini. "Pratica...". Pesaro, 1.637. Ravena, 1.638.
  - a) Libro II. Capítulos 43 y 47.
  - b) Libro II. Capítulos 12, 38, 39, 52 y 53.
- 5) Dibujos escenográficos de Baccio del Bianco: Caída de la Discordia y Andrómeda liberada por Perseo, de la serie de "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo B. Retiro, 1.653.
- 6) Acotación escenográfica de Calderón para la puesta en escena de la tramoya aérea de Venus y Cupido, perteneciente a la producción; "Fieras afemina amor". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.675.
- 7) Acuarela de Herrera el Mozo, "Apoteosis de Isis", Perteneciente a la serie: "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara-Herrera el Mozo. Salón Dorado, 1.672.
- 8) Dibujos escenográficos de Gomar y Bayuca en los que figuran personajes por los aires o sobre tramoyas aéreas: Vuelo, descendimiento y ascensión de Anteros. Ascensión de Cupido. Bajada de lo alto del teatro de tramoya con Cupido. Anteros sobre el pavón. Tramoya aérea que de nube se transforma en corona imperial, con personajes. ("La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690).
- 9) H. Recoules. "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro" (1.975).

De la técnica teatral utilizada para llevar a cabo la tramoya de vuelo que intervino en la primera jornada de "Hado y divisa..." hemos de decir, que se pusieron en juego los resortes acostumbrados por nuestro teatro cortesano para estos fines, desde los tiempos de Lotti y Del Bianco, consistentes en una maquinaria propicia, como la que poseía el escenario del Coliseo por esas fechas y de un ingenio dotado de una especial inventiva, como el que desplegaron nuestros escenógrafos en estas invenciones.

En cuanto a la maquinaria, tramoya y demás elementos y efectos que intervinieron en esta escena y que hicieron real a la vista y al oído del auditorio, lo que nos describe Calderón (Fuente nº 1), determinamos que se compuso de una tramoya aérea en forma de sierpe, dotada de movimiento, el cual estuvo acompasado y sincronizado con el canto y la acción de la personificación que iba sobre ella, la diosa Megera, así como con los efectos especiales de origen lumínico y auditivo. Invención de la que podemos manifestar, que estuvo en línea directa con otras realizaciones, aunque para otros fines, de nuestro escenógrafo y de las que se conservan grabados descripciones (Fuente nº 2). Tramoya a la que podemos emparentar, en cuanto a plástica y mecanismo, con la especie de quimera o grifo, de aspecto horripilante, que figuraron en las tarascas madrileñas del Corpus (Fuente nº 3).

Para la operación de descenso, ascenso y vuelo rápido de dicha tramoya, con las personas de Megera y Marfisa, llegamos a la conclusión de que se utilizó la máquina llamada "pescante", usada desde los tiempos del teatro de corral, aunque de una forma rudimentaria, adquiriendo en nuestro teatro cortesano, engranajes más sofisticados.

También para realizar el paseo por lo alto del teatro, que emprendieron tramoya y personas, podemos deducir que se contó con otro elemento que, con seguridad, por las fechas de nuestra representación, debió de tener fijo el Coliseo. Nos referimos a los raíles colocados a cierta altura del escenario y apoyados en sus muros laterales y dispuestos para tal efecto.

Las fuentes de que nos hemos servido para la reconstrucción de este montaje, han sido las que a continuación se relacionan: La Fuente nº 4.a), nos ha proporcionado los rudimentos técnicos para un entendimiento del mecanismo y función de la máquina del pescante, así como un conocimiento práctico de cómo se realizaron los demás efectos aéreos. De la serie de dibujos escenográficos que se conservan, los que constituyen la Fuente nº 5, nos brindan grafismos que son testigo del recorrido por el aire de personajes que realizan movimientos semejantes al que nos ocupa. También una acotación escenográfica de Calderón de una representación de 1.675 (Fuente nº 6), nos da cuenta de otra tramoya aérea con personas, realizada también por Caudí; documentos todos ellos, que junto a los que nos ofrecen otros de la misma especie, recogidos en las Fuentes nº 7 y 8, sobre ascenso y descenso de personajes por los

aires y paseos de los mismos sobre tramoyas de vuelo por lo alto del teatro, nos ha permitido obtener un conocimiento técnico y dibujístico de cómo se realizaron en nuestro teatro cortesano, este tipo de efectos e invenciones, para una mejor reconstrucción de la que nos ocupa.

De los cuidados efectos especiales utilizados en esta jornada, hemos de destacar, que atendieron tanto a la acción dramática de la comedia, como a su integración a la propia escenografía. Las fuentes utilizadas para su reconstrucción, unas dependen de las ya utilizadas por nuestro teatro de corral para fingir el rumor del mar y el ruido de la tempestad (Fuente nº 9). Otras, en las que se mezcla lo visual con lo auditivo y que fueron frecuentadas por nuestro teatro cortesano para las comedias de aparato, como son el apagón impensado del teatro y los efectos de tormenta, las hemos encontrado recogidas por Sabbatini (Fuente nº 4.b)), aunque de forma más embrionaria ya fueron utilizadas por Serlio.

## JORNADA SEGUNDA

- Teatro de bosque, peñascos y gruta con visiones.

### Fuentes:

- 1) Acotaciones escenográficas de Calderón del presente teatro, pertenecientes a la puesta en escena de la producción de "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 2) Carlier. Planta del Coliseo del Buen Retiro. (1.712).
- 3) A. Palomino. "Medidas del Teatro del Coliseo del Buen Retiro". ("Museo Pictórico...", 1.724. Tomo II. Libro VIII. Cap. VI).
- 4) Leonardo da Vinci. Bocetos de una maquinaria escénica para una producción de "Orfeo" de Poliziano (1.490 ó 1.506/7). -MS Arundel 263, f. 224-
- 5) A. Hurtado de Mendoza. "Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez", referente al montaje: "Las Glorias de Niquea". Villamediana-Fontana, 1.622.
- 6) "La fábula de Dafne". Calderón-Lotti. Buen Retiro, 1.635. Escenario con una cueva y un bosque -A.S.F. Mediceo filza 4960, 2 de junio de 1.635-.

- 7) "La fiera, el rayo y la piedra". "Cueva de las Parcas". Calderón-Del Bianco, 1.652. (Acotaciones escenográficas del autor al respecto).
- 8) "La Gruta de Morfeo", acotación escenográfica del manuscrito y dibujo de la misma, de la producción; "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo B. Retiro, 1.653.

Según nos da cuenta la Fuente nº 1, la segunda jornada de "Hado y divisa...", se inició con un teatro que se caracterizó por su doble sentido espacial.

Una vez consultadas las Fuentes nº 2 y 3, hemos determinado que debido a la duplicidad espacial que requería este cambio, se utilizó, para su montaje, toda la parte destinada en el espacio teatral del Coliseo, a escenario, en toda su profundidad con el segundo foro incluido.

Llegamos a la conclusión de que en esta mutación, en los seis primeros términos de bastidores, figuró el teatro de bosque, alternado con el de peñascos, mientras que en el primer foro, permaneció el teatro de gruta, como en la primera jornada, en tanto que en el segundo foro, en el espacio asignado a escenario, se montaron las visiones del "gabinete real", en un principio, y más tarde la del "salon regio", que por exigencias de la acción dramática de la comedia, fueron descubiertas a la vista del auditorio, mediante la apertura de la cortina de gruta.

De la gruta con apariencias en su interior, podemos decir que fue un asunto mítico en el teatro. Ciertos diseños de Leonardo da Vinci, nos dan cuenta de sus realizaciones en este campo (Fuente nº 4).

Tanto la "cortina de apariencias" de corral de comedias, como la de "gruta" de nuestro teatro cortesano, realizaron semejante función, como fue la de mantener tapadas ciertas apariencias o visiones, hasta que por requerimiento de la trama de la obra representada, eran descubiertas al descorrer este elemento escenográfico.

Pero hemos de otorgar a la "gruta" utilizada en nuestras representaciones cortesanas, otros valores visuales, como son: los de mostrar en su interior un decorado en perspectiva, que ocupaba una gran parte de la planta del escenario, donde se representaban otras escenas, y que convertía al espacio único del escenario, en un

espacio teatral múltiple.

Con este doble valor visual, fue utilizada esta pieza escenográfica desde nuestras primeras representaciones palatinas, como así lo atestigua cierto documento (Fuente nº 5). Lotti la convirtió en teatro habitual (Fuente nº 6), figurando con la misma asiduidad, en los montajes de Del Bianco (Fuente nº 7).

Prueba de la predilección de nuestro autor por este teatro, son las numerosas acotaciones que del mismo figuran en sus obras.

La Fuente nº 8, nos ofrece una información de cómo se llevaron a la práctica, la escenografía de estos interiores de gruta, además de presentarnos un ejemplo de teatro, con un sentido espacial semejante al que nos ocupa, también con apertura de cortina de gruta y muestra de fantástica visión, debida igualmente a los poderes mágicos de un personaje.

Así como nuestra pintura del Siglo de Oro introdujo en sus composiciones, un cuadro en el propio cuadro, con un mismo sentido espacial, nuestro teatro cortesano utilizó en sus escenografías la gruta con visiones, es decir, incorporando al teatro un nuevo decorado dentro del propio de la escena que se representaba.

En esta mutación de "Hado y divisa...", los actores que intervinieron en el espacio teatral más cercano al proscenio, se convirtieron en espectadores de las fantásticas visiones que les proporcionaba la gruta, situada en el segundo foro.

- La escena-visión del "gabinete real".

Fuentes:

- 1) Manuscrito de Calderón: Acotación escenográfica de la "Cámara de Dánae", perteneciente a la producción de "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo B. Retiro, 1.653.
- 2) "Circe o el mayor encanto, Amor". Calderón-Lotti. Estanque Grande del B. Retiro, 1.639. (Memoria del escenógrafo para su montaje escénico).
- 3) A. Pozzo. "Prospettiva de Pittori e Architteti". Roma, 1.700. Parte Seconda. Figura XLII, "Teatro



de Antecamera".

- 4) A. Palomino. "Museo pictórico...", (1.724). Tomo II. Libro VIII. Capítulo VI. "La Delineación de los Teatros...", IV.
- 5) Documento Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Pintores".
- 6) Acotaciones escenográficas de Calderón de la puesta en escena del "gabinete real", pertenecientes a la producción: "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.

Las pretensiones de Calderón con la utilización de este tipo de escenografía en esta jornada, no fueron otras, sino la de situar a la persona de Marfisa en un gabinete real, lugar fantástico, pero que convertía a nuestra protagonista en una gran dama, aunque sin desdeñar sus orígenes selváticos, de los que eran testimonio el agreste decorado situado en el primer plano del escenario.

Los resortes escenográficos de que se sirvió Caudí para la realización de la primera visión que mostró la gruta en esta jornada, estuvieron cifrados en el rico tratamiento dado a su polícroma decoración, y a una bien dispuesta iluminación, que contribuyó a resaltar tal efecto cromático.

El modelo de gabinete real presentado por Caudí en esta escena-visión, hemos de emparentarlo con la Fuente nº 1. Según dicha Fuente, Del Bianco presentó, en el montaje de 1.653, una visión de gruta correspondiente a un interior con una riqueza semejante al que nos ocupa, así como también observamos esta correspondencia en el vestuario y atrezzo utilizados, y en la disposición de los personajes en la escena. Cuestiones que el escenógrafo no reflejó en el dibujo de la misma, realizado como testimonio de esta producción, para enviar a la Corte de Viena.

Aunque hemos de considerar, que estos pletóricos y deslumbrantes interiores palaciegos, producto de una visión o transformación escenográfica, ya fueron abordados por Cosme Lotti, con una fingida riqueza en sus adornos en cuanto a imitación del color y la materia y efecto de reverberación de la luz semejantes (Fuente nº 2), de los que podemos decir, que son el anticipo de lo que más tarde desarrollará Caudí en este "gabinete real" de "Hado y divisa..."

Caudí con esta realización, consiguió hacer realidad plásticamente las aspiraciones

propuestas por Calderón en su comedia, como fueron, las de presentar al auditorio una funesta gruta, que por el arte de la ficción se abría, y mostraba una visión de un exuberante interior, propio de un palacio del más refinado estilo oriental.

Para un conocimiento de cómo fueron representados en perspectiva, en bastidores y bambalinas, los elementos arquitectónicos y decorativos que intervinieron en este gabinete, nos hemos servido de los principios que nos ofrecen ciertos tratados de la época (Fuentes nº 3 y nº 4).

Las Fuentes nº 5 y nº 6, nos dan cuenta tanto del número de bastidores utilizados en este teatro, como de la manera en que fueron situadas las luces en el escenario y de otros elementos de que se compuso este decorado. Lo que nos ha permitido sacar las siguientes conclusiones:

Para el montaje del "gabinete real" de "Hado y divisa...", se utilizaron tres parejas de bastidores laterales, más el de foro y bambalinas de bóveda. Para iluminar dicho decorado, se dispusieron cantidad de luces, situadas detrás de los bastidores y de las bambalinas. También en el centro del espacio asignado a este gabinete, figuró un "estrado", sobre el que apareció Marfisa, rodeada de damas, con un rico vestuario.

- La escena-visión del "salon regio".

Fuentes:

- 1) Acotación escenográfica de Calderón para la puesta en escena del "real salon", perteneciente a la producción: "Fieras afemina amor". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.675.
- 2) Dibujo escenográfico de "Teatro regio" de Gomar y Bayuca, correspondiente a la III Jornada, de la serie: "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 3) Documento nº 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Pintores".
- 4) Acotaciones escenográficas de Calderón de la

puesta en escena del "salon regio", perteneciente a la producción: "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.

- 5) J. García Hidalgo. "Interior. Vestíbulo decorado con pinturas y muebles". "Principios para estudiar el Nobilísimo Arte de la Pintura...". Madrid, 1.680-1.693.
- 6) V. Poleró y Toledo. "La Cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro". (Reconstrucción del siglo XIX).

Tanto el "salon regio" que mostró la gruta, como segunda visión de esta jornada, como el que figuró en "Fieras afemina amor" (Fuente nº 1), ambos debidos a Caudí, se corresponden con el dibujo escenográfico de Gomar y Bayuca del interior de un palacio (Fuente nº 2). Lo que nos demuestra de nuevo, la influencia ejercida por las realizaciones de nuestro escenógrafo en sus discípulos.

Todos los elementos tanto arquitectónicos, como decorativos que intervinieron en este montaje de "Hado y divisa...", los podemos localizar en la Fuente nº 2, por esta razón nos hemos servido de este documento gráfico como modelo ideal para realizar esta reconstrucción, ya que se aproxima al modo de hacer de Caudí en un asunto semejante.

Las Fuentes nº 3 y nº 4, son documentos que nos informan de ciertos elementos que intervinieron en este teatro, y de cómo fueron representados los mismos sobre bastidores y bambalinas.

La consulta y estudio de dichas Fuentes nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones: Para esta escena-visión de salón regio, se utilizaron dos pares de bastidores laterales más el de foro y tres bambalinas de bóveda. Los "cuatro balcones" que figuraron en este salón, fueron pintados en los bastidores laterales, mientras que los "artesonos", se fingieron sobre las bambalinas.

En cuanto a otros elementos de origen ambiental y decorativo, con que se solía adornar este tipo de teatro y de los que nos dan cuenta las Fuentes nº 3 y nº 4, podemos decir, que tanto "escritorios", como "espejos", figuraron en

la mayoría de las estancias reales o de cierta relevancia del siglo XVII, como de igual forma los encontramos representados en nuestra pintura de interiores de la época que nos ocupa, y en reconstrucciones posteriores (Fuentes nº 5 y nº 6).

De la pieza del "sitial", hemos de considerar que nuestro escenógrafo con la incursión de la misma en este teatro, pretendió rodear al personaje de **Arminda** del mobiliario utilizado por las personas reales en actos como el que se representaba en esta escena-visión.

Por lo que llegamos a la conclusión de que autor y escenógrafo, retrataron en este teatro, un interior cortesano, producto de una fantástica visión, debida a los poderes ultraterrenos del mago Argante. Visión, que a pesar de la distancia, mostró al protagonista de la comedia a su amada Arminda, soberana de Trinacria, en su palacio.

- Teatro de "bosque enmarañado" y "monte Etna".

#### Fuentes:

- 1) "Il Trionfo della Pietá". A. Parigi.
- 2) Acotaciones escenográficas de Calderón de la puesta en escena del presente teatro, pertenecientes a la producción: "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 3) Acotaciones escenográficas de Calderón del "volcán" y "monte" que figuraron en el montaje de "Fieras afemina amor". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.675.
- 4) Ruina humeante en forma de torreón, que figura en el dibujo escenográfico de "El Infierno", de Baccio del Bianco, perteneciente a la serie de "Andrómeda y Perseo", 1.653.

Caudí asignó a este decorado, un significado dramático que se correspondía con la acción que iba a desarrollarse en su entorno. Para ello, se valió de las desordenadas texturas que le prestaba una naturaleza selvática, y de la silueta de un volcán en erupción, que presagiaba además, a todas luces, una tremenda catástrofe.

Nuestro teatro cortesano encontró la belleza en mutaciones que ofrecían al auditorio una visión agreste de la Naturaleza, fruto de la influencia que ejercieron las puestas en escena a la italiana en nuestros escenarios (Fuente n° 1).

Debido a la necesidad espacial que requería este cambio y al no poseer ningún documento que nos testifique el número de bastidores utilizados en el mismo, nos hemos basado para su reconstrucción en los empleados en otros cambios de semejante especie en esta representación. En cuanto a otro de los elementos que intervino en esta mutación, el "monte Etna", la Fuente n° 2, nos da cuenta de su situación en el espacio escénico.

El presente teatro, ocupó en el escenario del Coliseo, el espacio comprendido desde la platea, hasta el primer foro incluido, y se compuso de un juego de siete parejas de bastidores laterales, más las bambalinas de celaje, mientras que el volcán estuvo situado en la parte más elevada del primer foro, con la bambalina final de celaje, como fondo.

De la máquina de volcán que intervino en esta mutación, podemos decir que estuvo en la línea de otras invenciones presentadas por nuestro escenógrafo en una representación de fecha anterior a la que nos ocupa (Fuente n° 3). Máquinas semejantes fueron ejecutadas con anterioridad por Baccio del Bianco para sus montajes de escenas infernales (Fuente n° 4).

La Fuente n° 3, nos ha brindado soluciones para saber cómo se llevó a la práctica el "monte Etna" de "Hado y divisa...". Soluciones que nos han conducido a deducir que semejante máquina se compuso de un bastidor cubierto de tela, recortado y pintado en forma de monte, y que salió a escena por un lateral, siendo colocado en el lugar de máxima pendiente que ofrecía el tablado, y que le convertía en el motivo principal del decorado.

- El "teatro de fuego".

Fuentes:

- 1) "Teatro de Infierno", de la producción: "Andrómeda

- y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo B. Retiro, 1.653.
- 2) "Isola d'Alcina ardente". Escena III de la "Liberazione di Ruggiero". G. Parigi. Florencia, 1.625.
  - 3) "Le Nozze degli Dei". "Scena Quinta d'Inferno". C. Coppola-A. Parigi. Florencia, 1.637.
  - 4) S. Serlio. "Secondo Libro". Venecia, 1.599.
  - 5) N. Sabbatini. "Pratica...". Pesaro, 1.637. Ravena, 1.638. Libro II. Capítulos 10, 11, 22 y 23.
  - 6) "Circe o el mayor encanto, Amor". Calderón-Lotti. Estanque Grande del B. Retiro. (Memoria del escenógrafo para su montaje escénico).
  - 7) Diderot et D'Alembert. "Encyclopédie...". "Theatres" (1.751). 2ª Section. Pl. VII: Abrasión de bosque y Pl. XII: Máquina de volcán.
  - 8) Documento Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Gastos echos en el Coliseo por Simon de Maseda": "De vna libra de anime para el humo del monte... ... 16 Rs".
  - 9) Documento Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Pintores".

Desde los comienzos de nuestro teatro cortesano, figuraron en sus escenarios este tipo de mutaciones, en las que se dieron cita, las espeluznantes tramoyas, los elementos meteorológicos desatados, volcanes en erupción, incendios y ruinas, con todas sus terribles consecuencias, y que convirtieron a este teatro, en uno de los habituales, denominándosele a partir de entonces, "Teatro de Infierno" (Fuente nº 1).

Con el afán de adquirir un conocimiento de cómo se representaron estas mutaciones de "Infierno" en nuestro teatro palaciego, hemos revisado ciertos dibujos del mismo asunto, que además de ser las fuentes donde se formaron nuestros escenógrafos para poder realizar este tipo de montajes, nos aportan soluciones muy valiosas para la reconstrucción escenográfica de nuestro teatro (Fuentes nº 2 y nº 3).

También nos hemos servido de forma simultánea, de los principios que nos ofrecen las instrucciones, descripciones

y reconstrucciones de los diferentes tratadistas y escenógrafos, respecto de cómo se realizaban maquinarias, tramoyas, efectos y trucos teatrales, tan peculiares en este modelo de montajes (Fuentes n<sup>o</sup> 4, n<sup>o</sup> 5, n<sup>o</sup> 6 y n<sup>o</sup> 7).

El bastidor donde se representó el volcán en esta mutación de "Hado y divisa...", tuvo una parte de su falda fija y apoyada sobre el tablado, pero lo que restaba de la misma, hasta su fingido cráter incluido, se compuso de varios trozos, unidos por pasadores en su reverso. Estos se abrieron en el momento de su resquebrajamiento y fueron empujados a la platea, produciendo la sensación a la vista del auditorio, por su bien imitada textura, de que se trataba de auténticas peñas, que salían despedidas, por ser víctima el monte de la explosión del volcán que alojaba en su interior. Estas "peñas" fueron bañadas, previamente, con un aguardiente ligero, que en el momento oportuno se prendió, dando la apariencia de un material incandescente. Semejante operación se realizó en las parejas de bastidores más cercanos al volcán.

Dicha máquina, con su explosión, no quedó destruída en su totalidad, pues como hemos apuntado, tuvo una parte fija en su base, detrás de la misma. Una abertura practicada en el tablado, permitió, además de las operaciones tratadas, realizar los efectos de fuego, chispas y denso humo, para los que se utilizaron cierto tipo de gomorresina, de la que nos dan cuenta los gastos de la comedia (Fuente n<sup>o</sup> 8).

Otra partida de los gastos de esta representación, nos da cuenta del pago efectuado a Fernández de Laredo por haber pintado el "bastidor de fuego" (Fuente n<sup>o</sup> 9).

Por lo que podemos deducir que dicho bastidor bajó desde lo alto del teatro, en el momento de su intervención, siendo colocado en el primer foro, como último término de este decorado, y que por su cálida entonación, propia del asunto que representaba, haría la función de ambientar, destacando más si cabe, la dantesca escena de un teatro en ruinas y envuelto en llamas.

- Tramoya de la "hidra" con Megera.

**Fuentes:**

- 1) "Hidra" y "Cancerbero", que figuran en el dibujo escenográfico de "El Infierno" de Baccio del Bianco, perteneciente a la serie: "Andrómeda y Perseo", 1.653.
- 2) J. Caudí. "Tarasca del Corpus". 1.683.
- 3) "La Regina de Sant'Orsola". G. Parigi. "Hidra". Florencia, 1.624.
- 4) Acotaciones escenográficas de Calderón ("monte" y en su cima "Pegaso extendidas sus alas"), perteneciente a la producción: "Fieras afemina amor". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.675.

Estos horribles monstruos de siete cabezas y otros de la misma índole, con o sin personificaciones sobre ellos, formaron parte, desde nuestras primeras representaciones palaciegas, del "Teatro de Infierno" (Fuente nº 1).

Para la reconstrucción de la "hidra" presentada por Caudí en esta mutación, nos hemos servido de otra de sus realizaciones de fecha posterior a la que nos ocupa, y de las que se conserva un dibujo, en este caso perteneciente a un acontecimiento festivo, pero que también figura en él un monstruo de semejante naturaleza (Fuente nº 2). Lo que nos ha permitido colegir, que después del éxito obtenido con esta tramoya en nuestra representación, Caudí repitiera el mismo monstruo en esta realización.

Dicho dibujo junto con otro de diferente autor, en el que figura una tramoya de la misma especie, también con personificación de significado maléfico sobre ella, (Fuente nº 3), nos han permitido conocer cómo se representaban estas tramoyas. Igualmente nos han informado acerca de la clase de resortes de que se valieron nuestros escenógrafos para dotarlas de movimiento.

En cuanto a los diferentes paseos que ejecutó nuestra "hidra" por los aires, en torno al cráter del volcán, podemos deducir que fueron realizados deslizándose dicha tramoya por los raíles colocados al efecto en lo alto del teatro, y que estaban apoyados en sus muros laterales.



Escenografía ya utilizada por nuestro escenógrafo en un montaje anterior, en la que empleó además semejantes elementos (Fuente nº 4).

Calderón se sirvió de la pieza del volcán en esta jornada, para significar en su tremenda explosión el castigo que recibían, de mano de la infernal Megera, ambas amazonas; enfrentadas por su desmesurada ambición por el trono de Trinacria, del que las dos se sentían acreedoras. Catástrofe, que al mismo tiempo, proporcionó al "soldado del incendio" (Leonido), de erigirse en el salvador de su adorada Arminda.

El ingenio inventivo de Caudí, le condujo a asignar a este teatro de fuego los componentes plásticos y técnicos más asombrosos y espectaculares de toda la producción de "Hado y divisa..." de 1.680. Componentes que fingieron en el espacio escénico del Coliseo, de prodigiosa forma, el ambiente y los efectos que exigía en ese momento la acción dramática de la comedia.

### JORNADA TERCERA

- Teatro de bosque.

#### Fuentes:

- 1) Acotaciones escenográficas de Calderón para la puesta en escena del presente teatro, pertenecientes a la producción de "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 2) Acotaciones escenográficas de Calderón, correspondientes al "teatro de bosque" de la primera jornada de "Hado y divisa...". Producción de 1.680. y Doc. Núm. 43 (1.680). "Gastos de la comedia...". Archivo de Palacio. "Pintores".

La tercera jornada de "Hado y divisa...", comenzó con un "teatro de bosque" (Fuente nº 1); teatro al que nuestro dramaturgo situó entre medias de dos mutaciones de gran espectáculo como fueron, la de "fuego" de la jornada anterior y la de "jardín" que vendría después.

La mutación de bosque pertenecía a una temática ya abordada en la representación, por esta razón, podemos

llegar a la conclusión de que por tratarse de un decorado ya conocido, cumplió con la función de preparar al ánimo de los espectadores, para recibir la grata sorpresa que les aguardaba con la aparición del teatro de jardín.

Al no disponer de otras fuentes que nos aporten más datos de este teatro, hemos de considerar que los bastidores del mismo debieron pertenecer a parte de los utilizados en el teatro de bosque de la primera jornada, ya que la acción de la comedia, en la jornada que nos ocupa, se desarrolló en el mismo lugar (Fuente nº 2).

Esta mutación de bosque, además de establecer el mencionado paréntesis, ayudaba a la conexión entre una y otra jornada y facilitaba el cambio de decorado. Al ser un teatro de paso, sólo se debieron utilizar los tres primeros términos de bastidores laterales más el de foro, lo que nos permite deducir además, que una buena parte del escenario quedaba oculta a la vista del público, pudiéndose efectuar en el transcurso de la escena, parte del enorme cambio que requería la siguiente mutación.

- Teatro de jardín.

#### Fuentes:

- 1) "Circe o el mayor encanto, Amor". Calderón-Lotti. Estanque Grande del B. Retiro, 1.639.
- 2) Acotaciones escenográficas de Calderón para la puesta en escena del teatro de jardín de la producción: "Fieras afemina amor". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.675.
- 3) A. Hurtado de Mendoza. "Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez". Referente al montaje de "Las Glorias de Niquea". Villamediana-Fontana, 1.622.
- 4) Acuarela de Herrera el Mozo, de teatro de jardín, perteneciente a la producción: "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara-Herrera el Mozo. "Salón Dorado", 1.672.
- 5) Gomar y Bayuca. Dibujo de Teatro de jardín, correspondiente a la Jornada 2ª (Anaxarte, Anteros sobre el pavón) del montaje de "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.

- 6) Acotaciones escenográficas del autor, para la puesta en escena del teatro de jardín del montaje de "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 7) Anónimo. "Dibujo para una decoración teatral palaciega". Barcia nº 736. Biblioteca Nacional. Madrid.
- 8) Anónimo madrileño de la primera mitad del siglo XVII. "Vistas de los Jardines de la Casa de Campo con la estatua ecuestre de Felipe III". Museo Municipal. Madrid.
- 9) L. Meunier. "El Jardín de la Reina, con la estatua ecuestre de Felipe IV". (Grabado).
- 10) D. Velázquez. "La fuente de los Tritones". Prado.
- 11) D. De Viana. "Proyecto para una fuente de jaspe". Archivo Histórico de Protocolos. Madrid.
- 12) Doc. Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Pintores". ("A Joseph Garcia, pintor....por auer pintado el teatro de jardin...").
- 13) N. Sabbatini. "Pratica...". Pesaro, 1.637. Ravena, 1.638. Libro II. Capítulo 36.
- 14) B. Del Bianco. "Dos aves" (Dibujo). Biblioteca Marucelliana. Florencia.

La introducción del teatro de jardín en nuestras representaciones cortesanas, coincide con la renovación de nuestros palacios y jardines por el modelo italiano, lo que nos induce a la consecuencia, de que mientras nuestros jardines se estaban trazando, eran llevados con un mismo estilo, al escenario.

Las causas que motivaron que el teatro de jardín pasase a formar parte de uno de los seis lugares consagrados por nuestras representaciones cortesanas para la puesta en escena de sus comedias, fueron las siguientes:

En primer lugar, la dominación de la propia naturaleza por el arte de la jardinería, que convirtieron al jardín en un espacio escénico, donde se celebraban las fiestas palaciegas (Fuente nº 1).

Asimismo, la apertura de la escena a espacios naturales contiguos que se integraban de forma asombrosa al conjunto (Fuente nº 2).

De la misma forma, la alternancia de lo real con lo ficticio, mezcla que se daba en el jardín, y que configuraba una ambivalente especialidad muy del gusto de nuestra sociedad barroca, dió lugar a la potenciación y pervivencia del tema.

La puesta en escena del teatro de jardín, exigía una escenografía de gran aparato y artificio, por esta razón su aparición en nuestro panorama teatral va pareja a su evolución escenográfica (Fuente nº 3).

La gran afición de Cosme Lotti por el arte de la jardinería le condujo a convertir el espacio escénico de jardín en teatro habitual de nuestras representaciones palaciegas, pasando a ser una de las mutaciones predilectas del público.

Esa superposición de lo artificial sobre lo natural que poseía el espacio escénico del jardín, hizo que nuestro autor le adjudicara en su teatro un papel esencial. En las comedias de Calderón, el jardín se convirtió en una parte viva que se integraba en el contexto teatral; para llevarlo a cabo, Calderón no sólo se sirvió de los valores plásticos y visuales que le brindaban ciertos elementos de su escenografía, sino que también se ayudó de la propia intervención de este teatro en el desarrollo de la acción dramática de la obra.

El diseño de teatro de jardín presentado por Caudí en la producción de "Hado y divisa...", de 1.680, fue el correspondiente al de un espacio escénico donde se retrataba el aspecto de nuestros jardines palaciegos, y en el que no faltaron ninguno de sus tópicos ingredientes, haciendo palpable una vez más, la estrecha correlación que existió en el Madrid del siglo XVII entre el teatro y la Corte.

Las fuentes documentales de que nos hemos servido para la reconstrucción escenográfica de este teatro, son las siguientes: Fuente nº 2, nº 4 y nº 5. Fuentes todas ellas que por su correspondencia con la mutación que nos ocupa, nos han permitido establecer un análisis comparativo entre las mismas y el único documento que se conserva y que testifica cómo fue el "teatro de jardín" de "Hado y divisa...", las acotaciones escenográficas del propio autor (Fuente nº 6).

Dicho análisis, nos ha proporcionado un conocimiento de los diferentes elementos escenográficos utilizados en nuestro montaje y de su distribución en el espacio escénico,

por lo que hemos podido sacar las siguientes conclusiones:

- Para la puesta en escena de la mutación de jardín de "Hado y divisa...", se utilizó el escenario del Coliseo en toda su profundidad, incluido el segundo foro, y se compuso de once pares de bastidores laterales más el de foro, además de las correspondientes bambalinas de celaje.

- En la pintura de los mencionados bastidores, se alternó el tema de jardín con el de las estatuas ecuestres. Dos de estas estatuas, fueron representadas en los bastidores del primer término, una a cada lado del escenario, mientras que otra ocupó el punto medio de la perspectiva escénica, pues se pintó en el bastidor del foro.

- En la mitad del tablado, figuró una glorieta, que se correspondía con otra situada en el foro, rodeada por unos bien trazados parterres, cuyas entrecalles, estuvieron defendidas por enrejados y adornadas con balaustres. En el centro de la glorieta, había una gran fuente, pintada sobre un bastidor y recortada. También entre los dibujos de los parterres, y de forma simétrica, se colocaron piletas corpóreas, de las que manaba un surtidor.

- El motivo arquitectónico fue alternado de armónica manera con el vegetal y el floral en el resto de los bastidores que compusieron este teatro. De forma que, en su parte inferior, se simulaban balcones volados adornados con cantidad de macetas de flores, mientras que en la superior, se pintaron columnas revestidas de flores, que formaban arcos con el propio adorno, sobre un fondo de naranjos y cipreses.

En un dibujo escenográfico existente en la Biblioteca Nacional de Madrid (Fuente nº 7), podemos ver un teatro de jardín en el que aparecen los mismos elementos arquitectónicos, vegetales y florales y demás motivos de adorno, que figuraron en el teatro de jardín de "Hado y divisa...", y aunque se trata de un diseño para una representación de fecha posterior al estreno de nuestra comedia, nos ha servido de modelo para poder abordar ciertos aspectos dibujísticos y plásticos que conlleva esta reconstrucción. También hemos utilizado con un mismo fin, las imágenes que nos ofrecen ciertos dibujos, grabados,

pinturas y esculturas de la época, relacionados con el tema del jardín (Fuente n<sup>o</sup> 8, n<sup>o</sup> 9, n<sup>o</sup> 10 y n<sup>o</sup> 11).

Asimismo, la Fuente n<sup>o</sup> 12, nos informa de quién fue el autor de la pintura de los bastidores de este teatro, lo que nos ha proporcionado un conocimiento de la línea pictórica utilizada en esta realización.

En cuanto a otros complementos típicos del jardín barroco y que con un mismo sentido figuraron en nuestra mutación, como fueron, el efecto del agua y el artificio del "pavón", hemos llegado a la conclusión que así como para emular en la escena el efecto acuático, hemos observado que se siguieron las normas establecidas por Sabbatini (Fuente n<sup>o</sup> 13), para al reconstrucción del pavón, nos hemos basado en cierto artificio de la misma índole presentado por los discípulos de Caudí, Gomar y Bayuca, en la producción de 1.690 (Fuente n<sup>o</sup> 5), y en un dibujo de Baccio del Bianco, en el que nos muestra un proyecto para una realización semejante (Fuente n<sup>o</sup> 14).

- Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de La Fama.

#### Fuentes:

- 1) Acotaciones escenográficas del autor para la puesta en escena del presente teatro de la producción de "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 2) Acuarela de Herrera el Mozo, "Apoteosis de Isis", perteneciente a la serie de "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara-Herrera el Mozo. "Salón Dorado", 1.672.
- 3) Dibujo escenográfico de "Teatro de monte", correspondiente a la III Jornada de la producción: "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 4) J. Dubreil. "Perspective Pratique". "Troisiesme Partie" (1.649). "Pratique IV".
- 5) C. de Lorena. "Paisaje con Santa María Magdalena" y "Paisaje con un anacoreta" (Prado).
- 6) N. Sabbatini. "Pratica...". Pesaro, 1.637. Ravena, 1.638.

- a) Libro I. Capítulo V.
  - b) Libro II. Capítulos 38 y 39.
  - c) Libro II. Capítulos 47 y 48.
- 7) I. Jones. Boceto para la máquina de nubes que llevó a Venus de la producción: "El Triunfo del Amor a través de Callípolis". 1.631.
  - 8) Dibujo escenográfico de G. Torelli para una escena de "Andrómeda" (1.650).
  - 9) Doc. Núm. 43 (1.680). "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". Archivo de Palacio. Pago efectuado al latonero por "...vna trompeta para la Fama...".

El motivo principal de esta mutación, en el contexto de la comedia, fue el de presentar a la alegoría de La Fama; personificación que sería la encargada de expandir la noticia del duelo, entre el supuesto Leonido y el "soldado del incendio".

Al no existir de el decorado utilizado en este cambio, otros documentos que nos puedan aportar más datos del mismo, nos hemos basado para su reconstrucción, sólo en las acotaciones escenográficas del propio autor (Fuente nº 1).

En este teatro, tanto en los bastidores laterales como en el de foro, se representaron árboles y de fondo montañas. Por tratarse de una mutación abierta, las bambalinas fueron de celaje.

Dada la importancia que se concedió al cielo en este montaje, hemos de considerar que la línea de horizonte se dibujó muy baja, figurando en el bastidor del foro casi al ras del tablado. Como así la encontramos en los dibujos escenográficos que constituyen las Fuentes nº 2 y nº 3.

Los mencionados dibujos, junto con una práctica de J. Dubreil para la representación, bajo las leyes perspectivas, de un teatro semejante (Fuente nº 4), han constituido las fuentes gráficas que nos han facilitado una información del dibujo de este teatro, para una más fiel reconstrucción del mismo.

Hemos de considerar, que los modelos utilizados en esta mutación para representar la temática de árboles y montañas, fueron los acostumbrados para estos fines, y que estuvieron inspirados en los conocidos paisajes de Claudio de Lorena (Fuente nº 5). Igualmente, podemos deducir que para realizar

la entonación pictórica que se dió a la fingida bóveda celeste, se siguieron los consejos dados por Sabbatini para estos menesteres (Fuente nº 6.a)).

Los efectos de nubes de dicho teatro, dependieron de la maquinaria situada en lo alto del teatro. Sabbatini, ayudándose de la misma, nos ofrece las soluciones prácticas para llevar a cabo estos efectos, de ellas nos hemos servido para la realización de su reconstrucción (Fuente nº 6.b)).

En cuanto a la tramoya, sobre la que apareció "La Fama" y demás efectos de esta escena, llegamos a la conclusión de que para su realización, se pusieron en juego los siguientes elementos:

- Trono de nubes, en el que iba sentada la alegoría, y que con la intervención del pescante, avanzó por los aires desde el fondo del teatro hasta su parte media.

- Pasillo, que poseía el escenario del Coliseo para los paseos aéreos, por cuyos raíles se deslizó dicho trono, cruzando el teatro de uno a otro extremo, mientras "La Fama" entonaba el pregón.

- Las demás piezas de que se compuso esta tramoya fueron un globo celeste, en el que figuraban las constelaciones con las estrellas más conocidas, simuladas mediante candelas encendidas; esta máquina estuvo dotada además, de movimiento giratorio, produciendo en su giro, a la vista del espectador, cambiantes reflejos, a modo de tornasol. Otro de los atributos que acompañó a esta alegoría, fueron las alas, que también se movían, y la trompeta.

Las fuentes de que nos hemos servido para la reconstrucción de esta tramoya y de la maquinaria utilizada que hizo posible su movimiento escénico y demás efectos, lo constituyen las Fuentes nº 7, nº 8, nº 6.c) y nº 9.

Tanto el movimiento del globo como el realizado por las alas, así como el ritmo del entonado pregón que emitió por los aires dicha alegoría, podemos decir que fueron tres prodigios que se dieron al unísono en la intervención de esta tramoya, y que alcanzaron una perfecta y acompasada sincronización.

La puesta en escena de estas figuras alegórico-fantásticas del teatro calderoniano, como lo



fue "La Fama" en "Hado y divisa...", contó de igual manera el efecto visual, como el auditivo.

- El Teatro de la Plaza de Palacio.

Fuentes:

- 1) Acotaciones escenográficas del autor para la puesta en escena del "Teatro de la Plaza de Palacio" de la producción: "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 2) Doc. Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Pintores" ("A Juan Fernandez de Laredo y compañía, por la pintura de la mutazion de la plaça de Palacio, arco y frontis de palacio...").
- 3) Carlier. Planta del Coliseo (1.712).
- 4) F. Pallotta. "Proclamación de Felipe V en Madrid". 1.700. (Dibujo). Madrid. Museo Municipal.
- 5) Grabado de N. Guerard, sobre un dibujo original de Pallotta, "Aspecto del Real Palacio y su Plaza, como estuvo el día 4 de Marzo de 1.704...". Madrid. Museo Municipal.
- 6) J. Alonso de Arce. Plano de Madrid. "Dificultades vencidas...", 1.734. (Madrid, s.a.). Museo Británico.
- 7) A. Pozzo. "Prospettiva de Pittori e Architetti". Roma, 1.700. "Figura Septuagésimasexta". "Parte Prima" y "Figura XLI". "Parte Seconda".
- 8) J. Dubreil. "Perspective Pratique" (1.649). "Troisiesme Partie". "Pratique XI".
- 9) Dibujo escenográfico de Baccio del Bianco, perteneciente al cuadro final de la producción "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo B. Retiro, 1.653.
- 10) "Descripción verdadera y pvntal (sic.) de la Magestuosa y pública Entrada, que hizo la Reyna...Doña María Luisa de Borbón... y Segunda descripción...". Biblioteca Nacional. Madrid.
- 11) C. Coello. "Ornato de un palacio para unas

funciones reales". 1.680. (Dibujo). Biblioteca Nacional. Madrid.

- 12) C. Coello. "Galería de Reinos", 1.680. (Grabado). Biblioteca Nacional. Madrid.
- 13) T. Van Thulden. "Arcvs Monetalis". Parte posterior. "Alegoría de Río". Aguafuerte del libro "Pompa Introitus...Ferdinandi". Amberes, 1.641-42 y el estudio de Rubens, "Alegoría del Río". Museo de Bellas Artes. Boston.
- 14) C. Ripa. "Iconología". Siena, 1.613. "Ríos".
- 15) F. Rizi. "Ninfa". (Dibujo). Barcia nº 459. Biblioteca Nacional. Madrid.
- 16) Modelo de "mirador" que figura en el cuadro de F. Rizi, "El Auto de Fe". 1.680. (Prado).

Tanto autor, como escenógrafo cumplieron de prodigiosa manera el deseo del Monarca, que no fue otro sino el de querer alagar a su esposa, presentando en el escenario del Coliseo, una réplica de cómo se exornó la Real Plaza de Palacio para recibir a la joven Reina, el día 13 de Enero de 1.680. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que una vez más, en esta representación, se retrató en la escena el ambiente de la Corte.

A través de la descripción que de este teatro nos ofrece la Fuente nº 1 y de los datos que nos dan cuenta las Fuentes nº 2 y nº 3, hemos podido adquirir un conocimiento de la estructura de este decorado y de cómo fue distribuido en el espacio escénico.

El "Teatro de la Plaza de Palacio" de "Hado y divisa...", contó para su puesta en escena con el espacio que le facilitaba el escenario del Coliseo en toda su profundidad, y que se compuso de once pares de bastidores laterales, más el de foro, además de las correspondientes bambalinas, que en este caso fueron de celaje.

Hemos de tener en cuenta también, que en este decorado figuró otro elemento más dependiente de su estructura, como fue un bastidor recortado en forma de arco, y que reproducía al mismo que daba acceso a la Plaza de Palacio. El mencionado bastidor fue situado en el centro del proscenio y debido a la forma en que fue recortado, hizo el papel de una segunda embocadura.

En cuanto a la temática que se representó en el resto de los bastidores, hemos de deducir que, en el situado en el foro se pintó un alzado de la fachada principal del Alcázar de los Austrias, ocupando por tanto el punto medio de la perspectiva escénica, mientras que en los bastidores laterales, se plasmó la imagen de los corredores de arcos, uno a cada lado de la escena, tal como figuraban en la plaza que se pretendía emular en la escena.

Al no existir ningún documento gráfico o plástico que nos aporte una información acerca del aspecto urbanístico y arquitectónico que ofreció la Plaza de Palacio durante el reinado del último Austria, nos hemos visto obligados a utilizar otros, que aunque de fecha posterior, nos ofrecen una imagen de dicho recinto, que coincide con la que describe nuestro autor en sus acotaciones al respecto.

La reproducción que se hizo sobre el escenario del Coliseo de la Real Plaza de Palacio en la función del día 3 de Marzo de 1.680, coincide con las imágenes, que de la misma nos ofrecen el dibujo y el grabado que constituyen las Fuentes nº 4 y nº 5, respectivamente.

Otro documento gráfico que nos ha proporcionado una visión de la planta de dicha plaza, aunque también de fecha posterior a la que nos ocupa, es el plano de Madrid que nos ofrece la Fuente nº 6. El mencionado plano junto a ciertas prácticas, propuestas por A. Pozzo en su tratado, en las aborda la forma de situar sobre los bastidores laterales, bajo las leyes de la perspectiva, un teatro en el que figuran semejantes elementos arquitectónicos al que nos ocupa (Fuente nº 7), nos ha facilitado los conocimientos elementales para dibujar en perspectiva, la planta de la Plaza de Palacio en el espacio escénico.

También otras fuentes de la misma condición nos han conducido a establecer un análisis comparativo entre las mismas y nuestro decorado. A través de esta confrontación, hemos reconocido ciertos elementos arquitectónicos, que de la misma manera figuraron en nuestro montaje, lo que nos ha facilitado un conocimiento técnico y dibujístico de estos asuntos. Estas fuentes son el tratado de J. Dubreil, donde el autor nos ofrece las soluciones prácticas para dibujar la perspectiva de un teatro con un gran arco, que también enmarca la escena y da acceso a una plaza, igualmente en el bastidor del foro, figura el alzado de un edificio (Fuente

nº 8). Asimismo, en el último cuadro de la serie dibujada por Baccio del Bianco, en 1.653, podemos ver pintados en los bastidores laterales unas galerías de estatuas con cornisa, una a cada lado de la escena, disposición que nos recuerda a la que ocuparon en nuestro montaje, los corredores de arcos; de la misma forma y situado en el punto medio de la perspectiva escénica, figura el alzado de un edificio, en este caso se trata de un templo (Fuente nº 9).

Otra parcela investigada para la reconstrucción de esta mutación, ha sido la concerniente a la parte efímera y ornamental, con que se exornó la Plaza de Palacio, debido a tan fausto acontecimiento, y que según nos da cuenta Calderón, de la misma forma se imitó en este teatro.

Para este fin nos hemos servido de las descripciones que nos ofrece la Fuente nº 10, acerca de la Entrada en Madrid de la Reina María Luisa de Orleáns, y aunque los datos de los que nos dan cuenta las mismas sobre la decoración erigida en la Plaza de Palacio, son menos pormenorizadas que los de otros conjuntos de esta Entrada, y ninguno de los dibujos y grabados que se conservan de dicha decoración pertenecen al engalanamiento que nos ocupa, sí nos ha proporcionado el material suficiente para un conocimiento de los diferentes motivos que intervinieron en ella, también nos han aportado ideas, significados y modos de hacer semejantes, que unidos a las acotaciones de Calderón sobre este teatro, nos han permitido llegar a las siguientes conclusiones:

Los modelos ornamentales utilizados para la decoración de los corredores de arcos de dicha plaza, pertenecieron al más puro estilo del repertorio decorativo utilizado por los responsables de dicho programa, que fueron Donoso y Claudio Coello, y estos a su vez, estuvieron claramente influenciados por el modo de hacer de Rizzi en estos pormenores, y con un mismo estilo fueron imitados en la decoración de este teatro.

Por esta razón, Los documentos gráficos tomados como fuente de inspiración para su reconstrucción, lo constituyen las Fuentes nº 11 y nº 12.

Las estatuas de yeso dedicadas a los "Ríos", que adornaban la cornisa de los mencionados corredores de arcos, estuvieron en la línea de los grabados de Van Thulden, según los modelos de Rubens (Fuente nº 13), libro muy divulgado en el época, que poseyeron nuestros

escenógrafos y que dejó una importante huella en cuestión iconográfica de entradas reales.

En cuanto a las figuras de "Ninfas" que figuraron, según Calderón, "...al otro lado de los arcos...repartidas en ellos de la misma forma, que los Rios" (Fuente nº 1), podemos decir que:

Los modelos utilizados para su representación, están recogidos por Ripa (Fuente nº 14), y tanto unas, como otros, formaban parte del programa decorativo elegido para recibir a la nueva Reina.

Otro modelo del que también nos hemos servido para la reconstrucción de estas figuras, lo hemos encontrado dentro de nuestra iconografía de entradas reales, se trata de un dibujo preparatorio para una de las invenciones erigidas con motivo de la Entrada en Madrid de Mariana de Austria, y en el se dan cita una alegoría de "Río" y una figura de "Ninfa" (Fuente nº 15).

Otro de los elementos que también intervino en este decorado, fue el "mirador", desde donde el rey de Chipre, Casimiro, acompañado por su séquito, presenció la escena del duelo. Sobre este mirador se montó el trono, con sus correspondientes asiento y dosel. Butaca de espectador con una privilegiada visión, y que era la acostumbrada por esos años, para cuando reyes o altos dignatarios, presenciaban cualquier tipo de espectáculo al aire libre. Para la reconstrucción de esta pieza nos hemos basado en el modelo que nos ofrece la Fuente nº 16.

Del lugar que ocupó en el espacio escénico el "mirador" en esta escena final de "Hado y divisa...", llegamos a la conclusión de que fue colocado en el foro, dando la espalda al alzado de Palacio, que figuraba en el último bastidor.

## APENDICE 2

### ACOTACIONES ESCENOGRAFICAS DE CALDERON PARA LA PUESTA EN ESCENA DE LA LOA Y DE LA COMEDIA DE "HADO Y DIVISA...".

#### l o a.

He aquí la descripción hecha por Calderón:

"Saliendo sin correr la cortina, á una parte la HISTORIA, y por otra la POESIA, de damas, escuchando la Música, que cantó dentro de la cortina los tres versos, y repitiéndola como entre sí."

"Aquí bajó por medio de la cortina una flor de lis, cuya estatura ocupaba casi todo el espacio de ella (1). Era de perfectísima hechura, á quien realzaban el oro y los matices de que estaba salpicada á proporcionados trechos. Aparecieron tres mujeres que representaban EL AURA, LA AZUCENA Y EL CLAVEL, sentadas, el Aura, en el pié de la flor, y las dos en los hombros de ella. Llegó abajo, á cuyo tiempo, con movimiento igual é imperceptible, la que estaba en el pié subió á la punta, y las que se estaban en los brazos ocuparon la extremidad en que estaba la primera: cuyo trueque se ejecutó con tal primor, que se halló la atención con la novedad, sin conocer el camino de ella, haciéndose mientras cantó el Aura."

"Subió la flor de lis, arrugando tras sí la cortina con tan hermoso desaliño, que quedaron sus extremos en forma de un pabellon, que asistia á un teatro que representaba un salon regio, de arquitectura corintia, con la techumbre de artesones de florones de oro, que asistidos de todo el caudal de las luces, deslumbró la atención que le aguardaba.

Desde su primer término hasta el último habia catorce reyes, siete á cada lado, los cuales eran figuras naturales adornadas con los aparatos regios de ricos mantos, cetros y coronas. Cargaban sobre unos orbes, teniendo cada uno por respaldo un pabellon en que se unia la púrpura y el oro.

En la frente del salon, ocupando el medio de la perspectiva, se hizo un trono cubierto de un suntuoso dosel, debajo del cual habia dos retratos de nuestros felicísimos monarcas, imitados tan al vivo, que como estaban frente de sus originales pareció ser un espejo en que trasladaban sus peregrinas perfecciones; y el ansia que desea verlos en todas partes, quisiera hallar mas repetidas sus copias.

En la parte superior del teatro estaba en el aire LA FAMA sentada en un trono de nubes, con su trompa y demas insignias; y con las matizadas plumas de sus alas parecia que inflamaba los asuntos de los héroes á quien asistia".

"Mientras cantó la música estas últimas coplas, los orbes en que estribaban los reyes, se fueron subiendo hasta cubrirse con la techumbre, mantenidos en unas agujas ó pirámides, figuras propias que dedicó la antigüedad á los varones insignes, rematando en sus pedestales, en cuyas frentes se miraban diversos trofeos. Quedó el teatro con variedad tan suntuosa, de admirable vista; y bien contra la atencion que le deseaba firme, se fué desvaneciendo con mucha brevedad toda aquella máquina." (2).

## Comedia. Jornada Primera.

### - Teatro de bosque con peñasco.

"Acabó la Loa, y para empezar la COMEDIA,

Se transmutó todo el teatro, que ántes era salon real, en un bosque, á trechos frondoso y obscuro, y á trechos claro, imitando la naturaleza. Habia á partes señas de márgen de mar, entretejidas á la esmeralda del bosqueje vagas perlas, que declaraban haber dentro raudales.

Estaban en este teatro ejecutadas todas las calidades de un bosque, ya en lo desigual de los horizontes, ya en lo yerto de algunos troncos, ya en lo verde de las espesuras. A un lado habia un peñasco, no fingido en los bastidores, sino sacado al teatro, cuyo artificio dispuso que se le mirara como muy altiva eminencia; y despues de haber sonado dentro rumor de trompetas, voces y cajas, se apareció en él LEONIDO, armado de todas armas, á caballo, cuyos movimientos se ejecutaron con tal primor, que la atencion engañada estaba temiéndole el despeño, segun lo desbocado del bruto y lo fragoso del terreno en que se mantenia; y no en balde, pues diciendo..."

"Se vió despeñar con tan proprio precipicio, que se volvió en lástima la admiracion, cayendo arrojado del caballo; y él, libre del peso que le oprimia, solicitó buscar la libertad por las intrincadas breñas."

### - Teatro de marina, peñascos y gruta.

"...se mudó el teatro de bosque en uno que representaba firmes peñascos, fundados sobre las inconstancias de las olas del mar á quien oprimian; y ellas ofendidas del grave peso, conjuraban sus espumas, azotando los hombros de las peñas con la impetuosa furia de sus raudales.

En el foro habia una gruta, que se abrió á su tiempo, cubiertas sus puertas con la imitacion de los propios peñascos, y encima una natural rotura, cuya horrorosa boca suponía la profunda concavidad á que daba paso, siendo capaz de que cupiesen por ella unas armas.



A un lado del foro estaba un peñasco, que se descollaba mas que los otros, por cuyas quiebras se despeñaba al mar (que se miraba cerca) un arroyo de tan extraño artificio, que nunca podia asegurarse mejor el engaño de que lo era, que cuando con mas atencion se mirase. El movimiento de las olas, los visos de los reflejos, los remolinos de las ensenadas y el rumor que hacia en las peñas, eran cuatro prodigios, que cada uno por sí bastaba para embelesar la atencion; y haciendo unidos el horror armonía, no se sabía á cuál atender mas. Fué sin exageracion el engaño mas disculpado que hasta hoy ha padecido la vista.

Por esta garganta de rio pasaba un barco en que venían LEONIDO y POLIDORO proejando contra el raudal que navegaban con los remos que apartaban las ondas, levantando con sus alternados impulsos las espumas que salpicaban sus congojas".

"Saltaron en tierra, y el barco se fué llevado de la corriente que le violentaba, hácia el lado que representaba el mar, cubriéndose entre olas y peñascos".

"Polidoro fué quitando las armas á Leonido, y las piezas que le iba desenlazando, las arrojaba por la boca de la sima, haciendo dentro rumor de la profundidad en que paraban".

"Entráronse los dos (Leonido y Polidoro), y al ruido de las voces y á la armonía de los instrumentos y músicas, abrió MARFISA la puerta de la gruta, que disfrazaban peñascos; y como los imitó el arte con tanta propiedad, pareció haber rasgado sus senos la montaña. Descubrióse el interior de lo funesto de la cueva, en cuyo desaliño se fundaba el primor de la mutación, por atender á la propiedad del sitio que representaba: descubriéronse las armas al mismo lado que correspondia al hueco por donde ántes las arrojaron, y salió Marfisa vestida de pieles".

"Llevándose por fuerza á Marfisa, cierra Argante la gruta, y salen cantando MITILENE, ALFREDA, Damas y Pastores".

- Tramoya de la sierpe con Megera.

"Con esta exclamacion de Argante (que implora la presencia de la diosa del averno), se apareció MEGERA sentada en una sierpe, y se fué desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogia su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiracion, pues á veces ocupaba todo el teatro, y á veces se recogia, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada".

"Habiendo cantado Megera estos versos, se obscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció á susto con el ruido de truenos que se le siguió, imitados tan al natural, que parecia se desplomaba no solo aquella material arquitectura, sino toda la máquina celeste. Viéronse los desórdenes de todos los elementos, y tocadas las cóleras de los terremotos, ayudadas con la asistencia de Megera, que rodeaba el teatro con lo espantoso de su sierpe, saliendo Todos despavoridos y asombrados."

"A este tiempo, bajando la sierpe con Megera, arrebató á Marfisa, y juntas dieron un vuelo, cruzando todo el teatro tan rápido, que se juzgó ser relámpago de la tempestad que corria, pues no hubo quien percibiera instante entre el arrebatarse y desaparecerse."

"Juntándose á esta variedad el horror de la tempestad que continuaba, la confusion de las voces que la seguia, y la armonía de músicas é instrumentos que no cesaban, se dió fin á la primera jornada con la mayor variedad y extrañeza que hasta hoy se ha visto." (3).

## Jornada Segunda.

### - Teatro de bosque, peñascos y gruta con visiones.

"...dió principio a la segunda jornada, transmutándose el teatro en dos clases de bastidores, pues el primero, segundo y tercer término eran de bosque, y los otros hasta donde se fingia el foro para aquella escena, eran de peñascos, que juntos con el bosque que les antecedia, compusieron de dos desigualdades una union apacible".

### - Visiones de la gruta:

#### a) Teatro de "gabinete real".

"Llegaron Leonido y Polidoro á desencajar el robusto quicio de las peñas de la gruta, y consiguiéndolo, á su impulso se descubrió una maravilla, que no solo pudo ser afrenta de cuantas ficciones hasta hoy ha imitado la habilidad del arte, sino envidia de los más suntuosos y verdaderos edificios que ha fabricado la arquitectura.

Era un gabinete real, compuesto todo de arcos de oro y blanco: todos sus frisos, pilastras y artesones estaban sembrados de variedad de piedras de diferentes colores, que así por la materia de que se componian, como por la cantidad de luces que tenían á sus respaldos, imitaban con tanta propiedad esmeraldas, rubíes, amatistas y turquesas, que pareció habían las dos Indias enviado á porfía sus tesoros, desangrando sus brillantes venas y poniéndolas en aquel retrete.

Era el tamaño de las piedras grande; pero al beneficio de la distancia se proporcionaban de suerte, que parecían estar todos los arcos sembrados de joyas, haciendo dicha labor igual todas ellas: de suerte que hasta el primor del dibujo ayudaba la elegancia del resplandor.

No puede la retórica hallar entre la variedad de sus tropos, frases que imiten la menor parte del lucimiento que allí hubo: y así culpe á su exceso el dejar sin exageracion sus primores.

Dilataba lo interior del gabinete una perspectiva en que estaban todos los adornos competentes á tan majestuoso sitio; y aunque imitadas las alhajas con todo el primor del arte, nada brillaba mas que la luciente arquitectura de los arcos.

En medio estaba un estrado donde se veia á MARFISA,

vestida ricamente, cercada de Damas que la estaban tocando: y el adorno de las figuras que asistían, acabó de poner la mutación inimitable.

Salió ARGANTE y la habló hincando la rodilla, mientras La Música alternaba la suavidad de la letra; y Leonido y Polidoro se apartaron fuera de los bastidores del gabinete, justamente asombrados del prodigio de hallar todo el exceso de la luz, donde buscaban el horror de una gruta."

"Fuése Marfisa, y se cerró el gabinete, quedando el teatro como ántes, y todos absortos y sentidos de que se les arrebatase tan apacible objeto."

#### b) Teatro de "salon regio".

"Forcejó Leonido otra vez con el peñasco que descubrió antes el gabinete, y en su lugar se miró un palacio adornado de pilastras y artesones, ostentando un salon regio de suntuosísima arquitectura, ayudada de molduras y adornos tan ricos, que hizo olvidar los primores del antecedente; y habiendo sido tal, es bastante encarecimiento de esta mutación. En la parte convexa del palacio se miraban cuatro balcones, de suerte que atendió tanto al artificio en ellos como en lo interior del salon, en el cual se miró ARMINDA en un sitio, cercada de Damas, y AURELIO sentado en una silla."

"Con esta representación y música desapareció el palacio con la propia brevedad que el gabinete, y quedó el foro de los peñascos como ántes."

"Repitiendo la música, las trompetas y las cajas, se entraron, y volvió á descubrirse el palacio en la misma forma y asistido de las propias figuras que ántes."

#### - Teatro de "bosque enmarañado" y "monte Etna".

"Con la confusión de instrumentos militares y de náuticas faenas á una y otra parte, se transmutó el teatro en un bosque enmarañado, sin que lo confuso le quitase nada de lo hermoso.

En el foro estaba el monte Etna, elevado en la mayor altura que dispensaba el sitio (y lo que le faltaba se suplía con el artificio), cuya robusta falda iba creciendo en desiguales tránsitos formados de peñascos, aunque acechaban con susto algunas ramas que no querían crecer hasta sus puntas, temerosas de ver en su eminencia el denso humo que vomitaba, exhalando á ratos chispas de fuego, indicios del volcan que hospedaba dentro.

Estaba el monte ostentando la majestad de su elevacion, á quien le formaba dosel el humo que exhalaba, siendo una de las singulares obras que se han visto."

- Tramoya de la hidra con Megera. Teatro de fuego.

"Entrándose unos y otros, en esta confusion se descubrió encima del monte, MEGERA en una tan horrorosa hidra, que con razon se la juzgaba mensajera del daño, á que incitaba al Etna; y dando diferentes tornos con extraño artificio por él..."

"Reventó el volcan con estruendo tan terrible, que la admiracion que le atendia, perdonara tanto primor á lo fingido, por no verse con tanto susto en lo imitado. Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas de que se componia, y con ira impetuosa las arrojó por el teatro, dejando descubiertas sus ardientes entrañas, llenas de fuego natural; y aunque la máquina del monte se deshizo, no se deshizo ni el susto ni la admiracion, porque quedaron sus quebrados senos arrojando llamas; y las piedras que repartian por el teatro estaban tan encendidas, que en cada una se podia temer un nuevo Etna. Fué un pensamiento admirablemente ejecutado, porque el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte junto en un instante, fué un todo de maravillas, que sola cada una de sus partes bastaba para la admiracion."

"En el asombro que trujo el volcan, y el incendio que causó en las tiendas de Arminda, y el socorro de Leonido, se acabó la segunda jornada igualmente á la primera." (4).

### Jornada Tercera.

#### - Teatro de bosque.

"...por no traspasar tan luego desde los horrores del Etna á las delicias con que aguardaba el jardin, empezó la tercera jornada con el teatro de bosque".

#### - Teatro de jardin.

"...se mudó el teatro, representando todo, desde su primero hasta su último término, un jardin, donde parece que envió la naturaleza todos sus primores, sin que en ellos tuviese mérito el arte.

Los primeros bastidores eran, fiando la entrada, dos pedestales de bronce en que estaban colocados dos caballos, que mantenian dos figuras mucho mayores que el natural, todo de la propia materia. Habia abajo balaustres que guarnecian las entrecalles, y encima balcones volados llenos de macetas de flores.

Tomaba el medio del teatro una glorieta, que correspondia á otra que habia en el último foro, adornada de fuentes que enviaban los líquidos raudales de sus perlas por tributo de aquella esfera que gobernaban los abriles.

Toda la fábrica del jardin era de arquitectura, en columnas revestidas de flores, hechos los arcos del propio adorno, tejiendo entre ellos naranjos y cipreses, de suerte que no se embarazaba la arquitectura con el follaje.

El suelo estaba poblado de cuadros en que se imitaba en varios dibujos todo cuanto se podia hallar en los jardines que mas hubiese cultivado el tiempo y el estudio.

En el foro habia otro caballo con su figura encima, que respecto del punto de la perspectiva en que se miraba, tenia la propia majestad que los dos primeros.

Estaba todo el teatro con inimitable hermosura; y para que tuviesen tantos matices mas variedad de la que les infundieron los colores, dispuso el artífice un pavon que anduvo paseando sus cuadros y galanteando sus flores con la pompa vistosa de sus plumas, y extendiendo su variado manto con los lucientes ojos de que se componia. Registraba la hermosa esfera de sus pensiles, hasta que por llenar el aire de los esplendores que gozaba la tierra, giró el vuelo

cruzando el teatro: circunstancia que deleitó con particularidad sobre las muchas que tuvo esta mutacion."

- Teatro de arboledas y montañas. Tramoya de la Fama.

"Aquí se corrieron los bastidores, cubriendo el jardin y dejando el teatro de arboledas y montañas, y entre la desigualdad de los horizontes unos pedazos de nubes. Fuése apareciendo por el aire una de diferente resplandor y estatura sobre la cual venía sentada LA FAMA, los piés sobre un globo, donde se descubrian las dos estrellas polares, contrapuestas con claridad brillante, de suerte que arrojaban luz para ayudar los tornasoles de la nube. Llevaba La Fama sus alas, y estas, la nube en que iba sentada y el globo, se fuéron moviendo por el aire todo el tiempo que duró cantar el pregon, que fué lo que tardó en cruzar todo el teatro muy despacio, porque se fuéron percibiendo y admirando los movimientos, los cuales pusieron esta apariencia muy vistosa."

"...se volvieron á correr los bastidores, repitiendo la mutacion del jardin; y como el ansia habia quedado tan prendada de su vista, la recibió la segunda vez con tanta admiracion como la primera, pues estaba quejosa la vista de que la hubiesen arrebatado tan apacible objeto."

- Teatro de la plaza de palacio.

"Mudóse el teatro de jardin en uno que representaba la plaza de palacio de su Majestad, imitando la forma en que ha quedado con los adornos que en ella se hicieron para la entrada de la Reina nuestra señora, que la han añadido grave variedad á la perfeccion con que ántes se hallaba. Estaba la imitacion dispuesta de suerte, que empezaba por el arco que da entrada á la plaza, siguiendo los bastidores la imitacion de dos corredores que tiene de arcos, adornados de estatuas que significan los rios y fuentes mas celebrados de España, en que habia diferentes tarjetas, en que se colocaron cifras, motes y versos á tan feliz asunto. En el foro estaba el frontispicio del palacio, todo imitado con gran propiedad y hermosura."

"Puso el sainete fin á la fiesta, volviendo á desplegarse la cortina y á cubrir tanta máquina de variedades vistosas como mostró el teatro, cuya artificiosa grandeza explicó mudamente haber salido del desvelo del condestable de Castilla y de Leon, mayordomo mayor de sus Majestades, á cuyo cargo estuvo. Las mutaciones y pinturas fueron de Josef Caudi, valenciano, en quien concurren una idea admirable y una ejecucion primorosa." (5).

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Transcribimos a continuación la interpretación que da Muñoz Morillejo a estas acotaciones de la loa de "Hado y divisa...", pues a nuestro parecer nos ofrecen una visión más en consonancia con la línea escenográfica seguida en estas representaciones. Dicen así:

"Sin descorrer el telón de embocadura, dió comienzo la loa, saliendo los personajes al proscenio y durante la acción:

Bajó por medio de una cortina, una flor de lis, cuya estatura ocupaba casi todo el espacio de ella."

MUÑOZ MORILLEJO, J. "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1.923. Pág. 39.

- 2.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. Publicación de HARTZEMBUSCH, J.E. Tomo IV de su Colección de las Obras de Calderón, de la Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Rivadeneyra. Madrid 1.855. Acotaciones escenográficas pertenecientes a la loa de "Hado y divisa...", intercaladas en su texto dramático. Págs. 357-359.
- 3.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Acotaciones escenográficas pertenecientes a la Primera Jornada de la comedia de "Hado y divisa...", intercaladas en su texto dramático. Págs. 359-367.
- 4.- Ibidem. Ibidem. Supra. Acotaciones escenográficas pertenecientes a la Segunda Jornada de la comedia de "Hado y divisa...", intercaladas en su texto dramático. Págs. 369-379.
- 5.- Ibidem. Ibidem. Supra. Acotaciones escenográficas pertenecientes a la Tercera Jornada de la comedia de "Hado y divisa..." y al final de dicha fiesta, intercaladas en su texto dramático. Págs. 380-392.



### APENDICE 3.

#### SIPNOSIS ARGUMENTAL DE "HADO Y DIVISA..."

"...COMEDIA INTITULADA "HADO Y DIVISA DE LEONIDO Y MARFISA", QUE SE HIZO A SUS MAJESTADES DON CARLOS II Y DOÑA MARIA LUISA, EN EL COLISEO DEL RETIRO EL DIA 3 DE MARZO DEL AÑO DE 1.680".

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA

#### "PERSONAS DE LA COMEDIA.

LEONIDO	AURELIO, viejo	ALFREDA	Músicos
ADOLFO	FLAVIO, viejo	FLERIDA	Pastores
FLORANTE	MERLIN, gracioso	MEGERA	Villanos
POLIDORO	MARFISA	LA FAMA	Soldados
CASIMIRO	ARMINDA	UN SARGENTO	Acompañamiento
ARGANTE, viejo	MITILENE	Damas	Gente

La acción pasa en Trinacria y en Mitilene" (1).

## PRIMERA JORNADA

La acción de esta Primera Jornada sucede en Trinacria (sicilia) y en la isla de Mitilene (2).

Leonido, "lanzgrave" (sic) de Tiro (Persia) (3), es el puesto autor de la muerte de Lisidante, soberano de Trinacria. El suceso se produjo con motivo de unas justas que mantuvieron, celebradas con objeto de defender la fama de la belleza de una dama, Arminda. En "Hado y divisa...", Arminda es la hermana de Lisidante, el caballero muerto, y de vengar a éste en su galán.

Dá comienzo esta primera jornada dando órdenes Arminda registro para la busca y captura de Leonido, quien se pone ha dado muerte a su hermano.

El caballero Leonido protagonista de la comedia, hace su primera intervención, armado de todas armas y a caballo, pero no puede cabalgar por lo fragoso del terreno, y se despeña arrojando al jinete al suelo. Leonido es asistido por su fiel amigo y escudero Polidoro y por su criado, el gracioso Merlín.

Sitiado por todas partes por los soldados a las órdenes de Arminda, y no encontrando escondite posible en la espesura del bosque, decide, en compañía de Polidoro, huir en una barca por el mar. Así se lo comunica Adolfo, príncipe de Rusia a Arminda, militante a las órdenes de ésta. Porante, príncipe de Suevia, perteneciente lo mismo que Adolfo, a la armada de Trinacria, hace preso al criado de Leonido. Arminda le interroga, amenazándole de muerte sino cuenta toda la verdad sobre su amo. En su confesión, Merlín además de ensalzar las virtudes caballerescas de su señor, comparándole con un Palmerín de Oliva, un Amadís de Gaula, un Belianis de Grecia, o un Caballero del Febo, le relata el episodio del reto del que resultó víctima Lisidante, hermano de Arminda, por mantener éste que la más hermosa dama del orbe era Mitilene, reina de la isla de su nombre, con quien pretendía casarse "por cariño e interés", pues era su prima hermana suya. Leonido, creyendo que con esto desairaba la belleza de las demás y, en particular, a una "belleza ignorada", cuyo retrato siempre llevaba consigo, y al que idolatraba, saliendo en su defensa, y apareciendo

encubierto, y sin prestar juramento ante los jueces y sin firmar el cartel. Llegado el momento del lance, rompió su caballo la valla, y al estar libres las lanzas, ocurrió el desesperado choque que dió origen a la irremediable tragedia.

A través de la confesión del criado, Arminda se da cuenta de que evidentemente, sus sospechas son ciertas: Leonido fue quien mató a su hermano, pero está muy lejos de saber que lo hizo en defensa de su belleza, y que el retrato que "idolatra", es su propia efigie (4).

Arminda, al comprobar que sus conjeturas son innegables, promete como heredera de Trinacria y en venganza de su hermano, coronar con laurel al caballero que le traiga vivo o muerto, a Leonido el traidor.

Los mencionados príncipes, se hacen partícipes de la decisión de Arminda y deciden capturar a Leonido, Adolfo por el mar y Florante por tierra.

Aparecen en escena con fondo de decorado de teatro de marina, peñascos y gruta, y navegando por la garganta de un río, Leonido y Polidoro. Ante el enorme temporal, y vencidos por la corriente, desembarcan en un paraje abrupto de la isla de Mitilene, desconocida para ellos, donde temerosos de ser reconocidos se despojan de las armas y las arrojan por la boca de la sima de un peñasco que forma una gruta, que por arte de la tramoya tiene puertas, que al abrirse, mientras éstos hacen mutis, aparece Marfisa, cubierta de pieles, atraída al parecer por el armonioso hechizo de los cantos y de la música y sorprendida por el hallazgo de las armas.

Argante, padre de Marfisa, dándose cuenta de que su hija ha roto la prisión a la que la tiene sometida, sale a su encuentro y la retiene para que regrese a la tenebrosa gruta, más al examinar las armas, queda sorprendido por la divisa y las letras que lleva esculpidas el escudo, e intentando revelar el enigma que esconden, es interrumpido por las voces de Mitilene. Llevándose entonces a Marfisa a la fuerza, al interior de la gruta, cierra sus puertas.

Marfisa es la protagonista de la comedia, y en torno a este personaje se desenvuelve el problema de la Fortuna frente al de la Providencia. Los hados se han manifestado, según los estudios astrológicos del mago Argante, anunciando que la persona que ame a Marfisa, habrá de darle muerte o viceversa, por una circunstancia cruel e inaplazable. Esta es la razón por la que Argante, que siente gran cariño por su hija adoptiva, a la que encontró abandonada junto a un árbol en plena selva, la haya recluído en la gruta, haciéndola permanecer en una especie de prisión (5).

A Mitilene le han hablado unos villanos, de la presencia en la isla de un "nuevo monstruo", y ésta creída de que al oído de la música y el canto éste hará notar su presencia, manda a todos cantar, pero la tentativa es infructuosa. Una de sus damas, Alfreda, detecta en la espesura una figura, es Leonido. Mitilene creída de que es el monstruo, ordena preparar los arcos y las flechas y pide que se lo entreguen vivo o muerto. Leonido se rinde y solicita a la reina de la isla, su amparo, ésta se compadece y promete ayudarle, pagándoles las costas para el regreso a su patria.

Aparece en escena Aurelio (viejo), embajador de Trinacria en Mitilene, que viene a traer a la reina de la isla, la noticia de la muerte de Lisidante, en una justa que ofreció en favor suyo, proponiéndole al mismo tiempo, el trono de Trinacria, pues muerto su primo, ella es su legítima heredera, por ser hija de hermana mayor. A su vez, ella le asegura que su subida al trono habrá de decidirlo el Tribunal de las armas, pero muestra su firme deseo de venganza contra el traidor de Leonido.

Leonido y Polidoro ante el riesgo que corren si son reconocidos en la isla de Mitilene, deciden huir a Tiro. nuestro caballero se queja de su suerte y demuestra su empeño en salir airoso de los abatares que le ofrece el destino, para hacerse merecedor de la mano de Arminda.

Antes de emprender la marcha, Leonido decide recuperar su escudo, pues es "timbre de su valor". Cuando se dirige hacia la gruta para recogerlo, observa con asombro que se abren sus puertas, haciendo su aparición Marfisa, dándose ambos muestras de afecto mutuo. Leonido comprende, que a pesar de tener su corazón ocupado por el amor de Arminda, Marfisa tiene cabida, siendo éste un cariño tan noble y puro, que no provoca celos.

Argante, llama insistentemente a su hija para que regrese a la gruta y Marfisa temerosa de que le dé muerte su padre, se despidе del caballero e intenta huir, pero éste la detiene y solicita la ayuda de su escudero para llevarla fuera de la gruta y una vez liberada de la prisión, asegurar su vida y honor. Polidoro le aconseja que para conseguir esto, bastará con llevarla ante Mitilene, y así lograr "de una el obsequio, y de otra vida y honor". Ambos conducen cogida a Marfisa, desmayada y sin aliento, al encuentro con Mitilene.

Al oír los desfallecidos gritos de Marfisa, sale su padre e intenta seguirlos, pero dada su avanzada edad, sus fuerzas físicas no le responden, y para conseguir sus propósitos, recurre a sus ardidеs mágicas, e implora a Megera, diosa de las furias del averno, para que atienda a

sus ruegos; ésta hace su aparición sentada en una sierpe, produciendo espanto y admiración. Argante le pide que organice una terrible tempestad, en la que mezclados el terror y con el estruendo, logre en esta confusión robar a **Marfisa** de los brazos de Leonido y Polidoro y regresarla de nuevo a su centro. Esta obedece dando rienda suelta a todos los elementos, a lo que asombrados y horrorizados todos salen despavoridos.

Leonido ofrece a Mitilene el "hermoso monstruo bello" que buscaba (que es **Marfisa**) y la ordena que se arroje a sus plantas. En este momento baja la sierpe con **Megera** y arrebatada a **Marfisa** emprendiendo juntas un rápido vuelo, que ante la maravilla de todos, desaparecen arrebatadas por el viento.

**FIN DE LA PRIMERA JORNADA.**

## SEGUNDA JORNADA

Da comienzo la Segunda Jornada de la comedia, con un orado donde se alternan los motivos de un bosque, con cascadas y gruta. Leonido entra en escena acompañado de su escudero y lamentándose de no estar en posesión de sus armas, pues piensa que sin ellas no conseguirá la mano de la Arminda, éstas siguen depositadas todavía en la gruta donde mora Marfisa, esa "hermosura rara" que junto con la vida, comparte su alma.

Ambos se dirigen a la gruta con la intención de recuperar las armas, y al abrirla, quedan asombrados, pues donde esperaban encontrar tinieblas, reciben un prodigio de luz; ante sus ojos se descubre un maravilloso y deslumbrante gabinete real, en el que se puede ver a Marfisa, sentada sobre un estrado, vestida ricamente y rodeada de damas.

Ante el asombro y desmayo de Leonido y Polidoro, que contemplan la brillante escena desde fuera de los bastidores, Argante, que representa el gabinete, sale comunicando a Marfisa, que el joven por el cual fue raptada, es el mismo a quien depositó las armas en la gruta, y le vaticina que hasta el cuarto lustro, le conviene vivir oculta, prediciéndole que el hombre que la ame habrá de darle muerte o viceversa le recomienda que sea precavida, ya que ese hombre está buscando a Arminda.

Marfisa, no sabe que clase de sentimiento es el que experimenta por Leonido, si es amor o agradecimiento, y sale al gabinete a su encuentro, fascinando a éste con su aparición. Argante se queda entre bastidores escuchando el diálogo que mantienen ambos, y en el que Leonido le explica que el motivo de su regreso ha sido por dos causas, una la venganza de quien la agravia, y la otra, el poder recuperar sus armas y escudo, demostrándole también su preocupación por desconocer la forma en la que sus enemigos estarán tramando su muerte, manifestándole asimismo, su amor por Arminda.

Marfisa, se compadece de su destino, pero no puede ceder a su petición de hacerle entrega de sus armas, pues su padre las tiene guardadas celosamente en su estudio, en el empeño de descifrar el significado de lo esculpido en el

escudo. Entonces le propone que con la ayuda de su padre, a sabiendas de que éste, oculto, la está escuchando, mostrar ante sus ojos y sus oídos, todo lo que le va a suceder. Hace mutis **Marfisa**, y en ese instante se cierra la puerta de la gruta desapareciendo el "gabinete real", quedándose todo como antes, ante el asombro de Leonido y Polidoro que se preguntan quién será el encargado de mostrarles el siguiente prodigio que les ha prometido **Marfisa**. Sale **Argante** de su escondite y les comunica que es él, y para ello, ordena a Leonido que abra de nuevo la boca de la gruta, para ver así, a pesar de la distancia, lo que le sucede a **Arminda** en su palacio de Trinacria (6).

Forcejeó Leonido de nuevo el peñasco que anteriormente descubrió el gabinete y en su lugar, apareció el palacio de **Arminda** en Trinacria, donde se vió a ésta sentada en un sitio rodeada de damas junto a **Aurelio**, que le trae una embajada de **Mitilene**, en la que demuestra sus pretensiones de arrebatarle el trono de Trinacria del que se considera legítima heredera. **Arminda** no está dispuesta a ceder sus derechos al poder y decide, acompañada de sus damas, cambiar sus adornos por el arnés, y declarar la guerra a **Mitilene** y así, de paso, dar su merecida venganza al traidor de Leonido, dando órdenes para que se proclame por toda Trinacria su decisión, al son de las trompas y cajas para que así se aliste gente y poder formar su armada.

Al escuchar las bélicas salvas, aparecen en escena los príncipes **Adolfo** y **Florante**, que solicitan sentar plaza al servicio de la armada de Trinacria, en favor de **Arminda**, pues la búsqueda de Leonido por ambos, ha resultado infructuosa y comunican a **Arminda**, que al traidor de Leonido o le ha sepultado el mar, o le ha escondido el miedo, al oír esto último, nuestro protagonista olvidándose que lo que está presenciando es una ficción debida a los poderes mágicos de **Argante**, pretende lanzarse a ellos, indignado por el mal concepto que pueda formar de él, **Arminda**, pero es detenido por el mago, que ante la insistencia del caballero de desmentir tal infamia, se ve obligado a desvanecer la pomposa visión del palacio fingido de **Arminda**.

Leonido muestra su aflicción ante Polidoro, por el tropel de acciones contrarias que le depara el destino colocándole en una encrucijada.

Al salir de nuevo **Marfisa**, el caballero le dá muestras de su desolación, motivada por la visión del palacio de **Arminda**, pues atenta contra su fama y honor. Ella para restaurarla, le hace entrega de una medalla, que desde su nacimiento lleva siempre consigo. Leonido en agradecimiento, le dá otra suya de las mismas características, al contemplarlas ambos, descubren que son las mismas. **Marfisa** huye presa del miedo provocado por la revelación de las

medallas y ante el temor de que venga su padre. Leonido la llama insistentemente, creído de que en la entrega se cambiaron las medallas, quedando desconcertado ante la reacción de Marfisa, a la que considera variable, ya que pasa del amor al odio en un instante, y observa que sus reacciones producen en su corazón cariño, no amor. Leonido no comprende todavía que la reacción de Marfisa ha sido motivada por intuir ésta, que esas medallas son prueba de una fatal e incestuosa revelación, y por esta razón y por obra de la naturaleza, su amor se convierte en cariño.

Aunque Leonido se siente atraído por Marfisa, cree conveniente primero salvar su honor, y para ello parte a caballo en compañía de su fiel escudero hacia el palacio de Arminda.

Nos encontramos ahora ante el palacio de Arminda, donde vemos a ésta en compañía de Adolfo, Florante y sus damas. Arminda infunde a los dos príncipes valor y furor en la campaña, el mismo que sabe que en ellos arde. Ambos salen prestos a demostrar su enorme entrega y valor.

Entran en escena dos soldados que traen cogido a Merlín, para que Arminda le interrogue de nuevo, acerca de donde se encuentra su amo, y donde reside la dama que éste idolatra. El gracioso elude las preguntas, haciendo uso de sus clásicas bufonadas, y Arminda se ve obligada, sin que se entere el criado, de ordenar a un soldado que intente entablar amistad con él, en el intento de conseguir lo que ella no ha sido capaz.

Se oyen los toques de guerra, pues la armada de Mitilene está tomando el puerto. Arminda pide un caballo para trasladarse a la playa e impedir ella misma la entrada del ejército enemigo.

Nos encontramos ahora ante el entorno donde se va a desarrollar la lucha entre las dos Amazonas (7). Para esta escena se transmutó todo el teatro en un bosque enmarañado, y en el foro entre peñascos, se erguía el monte Etna, vomitando un denso humo, y exhalando a ratos, chispas de fuego, indicios del volcán que dentro guardaba.

Aparece en escena Mitilene, que viendo el puerto poco defendido, manda a sus soldados atacar, ordenando a Aurelio que todo su ejército ocupe la playa, dispuesta a hacer la guerra a Arminda. Este le advierte del mal agüero de que da muestras el volcán, pues sus exhalaciones son avisos de que está próximo a entrar en erupción, pero ella no haciendo caso de crueles hados, ordena que prosiga la real marcha al encuentro con Arminda. Sonando al tiempo los vivas que los dos ejércitos dedican a ambas Amazonas.



Cuando los dos campos de batalla se encuentran frente a frente, salen a escena Leonido y Polidoro, vestidos con trajes de humildes soldados. Nuestro caballero está dispuesto a salir en defensa de Arminda, y espera ansioso que se le presente la ocasión, para dar muestras de su valor, y de esta forma, borrar ante ella su mala imagen. Al oído de las voces de los soldados, Leonido y Polidoro se esconden detrás de unas ramas. Aparece Merlín en compañía del soldado, aunque este último, al oír los vivas de los soldados, corre a enrolarse al campo de batalla; quedándose entonces el criado indefenso y escondiéndose precisamente en el mismo lugar en que se encuentran su señor y escudero, y como no los conoce, por la forma en la que están ataviados, les pide socorro. Leonido al verle estalla en ira, por haberle delatado ante Arminda, y aunque Polidoro trata de detenerle, no puede contener sus impulsos y desenvaina la espada. Adolfo que oye los ruidos de la disputa, manda que acuda un sargento y soldados, quienes descubren a Leonido con su espada desnuda. Adolfo ordena al sargento que le prenda y que sea conducido al cuerpo de guardia. El caballero se desespera de su triste hado, pero Adolfo no le escucha e interroga a Merlín, al que cree reconocer como criado de Leonido, más éste ante el miedo que Leonido y Polidoro tienen de ser descubiertos, confiesa falsamente, y se inventa una historia para justificar lo ocurrido, en la que todos salen airoso, rogando además al príncipe que otorgue su perdón, y no le haga preso, pues piensa prestar sus servicios a la armada de Arminda. Adolfo perdona a Leonido y le dice que es una buena ocasión para que demuestre su valor ante Arminda.

Leonido y Polidoro abrazan a Merlín por no haberles delatado, mientras se oyen de nuevo los vivas a Mitilene y Arminda.

Cuando ambos ejércitos están dispuestos para emprender la lucha aparece encima del volcán, Megera sobre una horrorosa hidra, y como mensajera del daño, incitó al Etna, e imploró a los dioses del averno, para que antes de que las dos amazonas se encontraran frente a frente, castigara a Trinacria con la explosión del volcán. Atendiendo a su petición, el "Monte Mongibelo", reventó con un terrible estruendo, organizando una tremenda catástrofe, que hizo que ambos ejércitos se retirasen del campo de batalla saliendo todos dispersos. Mitilene ordena a sus soldados que huyan hacia el mar, mientras que Arminda envía a sus huestes al monte.

Leonido se queja lastimosamente del maleficio que le proporcionan sus hados y todos atemorizados, piden socorro y piedad.

Polidoro detecta otro nuevo accidente, pues las pavesas encendidas, procedentes de la erupción del volcán, con la fuerza del viento, vuelan al cercano monte donde se encuentra Arminda. Adolfo y Florante, mandan soldados en su auxilio. Nuestro protagonista ve la ocasión que estaba esperando para demostrar su valor ante su dama, y sale veloz a salvarla, le siguen su escudero y el criado ante los lamentos de los dos príncipes que sienten no ser ellos los afortunados en salvar a la bella Arminda.

Aparece después en escena el victorioso Leonido con Arminda en los brazos, ante el asombro de Florante y Adolfo. Arminda, les pide que cuiden al valiente soldado a quien debe la vida, pues todavía desconoce que es Leonido.

**FIN DE LA SEGUNDA JORNADA.**

### TERCERA JORNADA

Da comienzo la Tercera Jornada de la comedia, sonando en Trinacria aires de fiesta, pues se celebra apoteósicamente la llegada de Casimiro, rey de Chipre, tío de Arminda y Mitilene, que viene a poner paz. Siendo Casimiro persona prudente, con autoridad y venerable, ha querido jugar el papel de árbitro entre las dos, para que de una vez se acaben las desavenencias.

En escena, un soldado da explicaciones a Merlín, acerca del memorable suceso, y corren camino de palacio, al que también va Leonido.

En la galería del Jardín de Palacio, Arminda acompañada de su séquito, da la bienvenida a su tío, y en nombre de su reino se postra a sus pies, excusándose de estar todavía en traje de campaña. Casimiro le explica el motivo de su visita, y le recuerda que la explosión del volcán fue un castigo, debido a la violenta acción de ambas. Adolfo y Florante, después de rendir pleitesía a Casimiro, le acompañan a sus aposentos.

Leonido, rompiendo el protocolo, se introduce en el jardín del palacio de Arminda, y turbado, tiene un encuentro con ella. Arminda manifiesta, al que para ella es "el soldado del incendio", su aborrecimiento al traidor de Leonido, por haber dado muerte a su hermano. (Se encuentra todavía lejos de pensar, que está frente al mismo Leonido en persona) y le explica, confidencialmente, la empresa que se le ha ocurrido, y que es la de retarle para que el traidor dé la cara, o perezca su fama, y le propone que sea él quien le rete, y así, averiguar si murió en el mar, o si apareciera, quedaría como un cobarde ante naciones propias y extranjeras, y si aceptara el reto, no le faltarían a ella escrúpulos para darle su merecido, para de esta forma tranquilizar su espíritu y vengar a su hermano muerto. Mintiéndole, le ofrece su mano, como premio a su valor, le concede un tiempo para que lo piense y se despide.

Leonido, al recapacitar sobre todo lo dicho por Arminda, queda sumido en la más profunda desesperación, a la que le han conducido sus infelices hados, ya que le ponen en la situación de ser al mismo tiempo, retador y retado.

Polidoro, que ha escuchado toda la conversación a escondidas, le propone a Leonido salir él en el duelo como supuesto Leonido, cosa que a este no le convence demasiado.

El pueblo de Trinacria espera con ansiedad la llegada de Mitilene, que viene de camino por el mar a saludar a su tío, y celebra alegremente la reconciliación de ambas, y como es tiempo de Carnestolendas, han pasado de la guerra a la gala, la máscara y la fiesta (8).

Mitilene a su llegada, abraza a su tío y a su prima Arminda, acompañada de todo su séquito, pero quedan sorprendidos ante la inesperada aparición de "el soldado del incendio" (Leonido), que se postra a los pies de tan altas dignidades, presentándose como el salvador de la bella Arminda, y expresa su deseo de vengarles del soberbio Leonido, pidiéndoles licencia para retarle, cumpliendo el deseo que le había pedido en secreto Arminda. Casimiro, al que ha dejado absorto, le otorga su licencia para que fije carteles, y acepta de buen grado ser su árbitro.

Mientras resuenan los vivas del pueblo al heroico soldado, Adolfo y Florante envidian la valerosa acción que va a emprender este.

Florante, envidioso del soldado y temeroso de que consiga el trofeo, prepara una treta, en la que él mismo disfrazado de bandido, y encubierto, antes del duelo le dará muerte, declarándose acreedor de la mano de Arminda.

Desapareció el jardín, dejando el teatro de arboledas y montañas, apareciendo por el aire la figura de La Fama, anunciando el cartel de la heroica disputa. Marfisa en escena, la escucha espantada, pues no comprende que un caballero de la talla de Leonido pueda ser retado.

Mientras tanto, en la costa atracan dos bergantines, en uno va Florante acompañado de soldados, disfrazados de bandoleros, en el otro Polidoro con su idea de hacerse pasar por Leonido, acompañado de Merlín. Ambas embarcaciones toman tierra, los primeros se dirigen al monte, mientras que Polidoro se encamina a la gruta en busca de las armas, y ordena a Merlín que espere en la orilla para recoger el indulto. Marfisa escondida, observa todas las maniobras.

Florante y sus soldados embozados ven a Merlín y le reconocen como al criado de Leonido, y le siguen la pista pues piensan que cerca estará su amo.

Suenan disparos, Florante y sus secuaces han matado a Polidoro, con el convencimiento de que era Leonido. Marfisa, al ruido de los disparos, sale despavorida, encontrándose con Merlín al que interroga acerca de la identidad del

asesinado, pero éste, temeroso de decir la verdad y ser prendido por ello, da el nombre de su auténtico señor.

Marfisa se lamenta de la tragedia de Leonido, y pregunta a los hados y a los astros el por qué de su dictamen, e influencia tan nefasta hacía él. Creyéndose merecedora, ella misma, de ese castigo; por no haberle hecho entrega de las armas cuando él se las pidió. Decide rescatarlas de su escondite, ya que su padre está ausente, y ser ella misma la encargada de restaurar su honor.

De nuevo en el jardín del palacio de Arminda, encontramos a Casimiro en compañía de Aurelio. El rey de Chipre tiene cierta confidencia con éste, pues su regreso a Trinacria le ha devuelto a la memoria el recuerdo de Matilde, y le pide a Aurelio, por ser mayor que él y saber de su pasado, que se lo recuerde.

Arminda y Mitilene, deseosas de saber del pasado de su tío, escuchan llenas de curiosidad, sin ser vistas por ambos.

Aurelio le cuenta a Casimiro, que de las guerras heredadas entre Chipre y Trinacria, y por las que su padre fue hecho prisionero en Trinacria, se convino como condición a su canje, el que Casimiro quedase como rehén; allí creció y su estancia más que de preso fue de huésped, casándose más tarde con aquel "ingenio de la hermosura", que era Matilde, aunque el destino les fue adverso. En este momento son interrumpidos por los vivas dados al valiente soldado del incendio. Florante se siente satisfecho, pues piensa que las aclamaciones son porque el encargado de llevar el pliego del indulto ha dado la noticia de que han matado a Leonido, y siendo tales muestras de alegría, por considerar la victoria del soldado aun sin duelo, lo cual es prueba de que no han notado su ausencia, y con ello no podrán culparle de ser el autor del asesinato.

Adolfo da la noticia de que Leonido llegará en breve, y ya enterado de la novedad, el valiente soldado espera en el lugar del duelo, la plaza de palacio.

Suena un clarín anunciando que el jabeque donde viene Leonido ha tomado tierra, y Florante se pregunta: "¿Cómo es posible que venga/ Leonido despues de muerto?".

Casimiro, como árbitro del duelo, da órdenes para que Leonido vaya directamente al punto donde le espera su contrario.

Aparece en escena Argante vestido de gala, rebelándose contra la crueldad de los hados y de todo el firmamento, los cuales han permitido que su hija sustrajera las armas de su

estudio y huyera de él; en un principio piensa en recuperarla como en otras ocasiones, implorando a Megera, pero considera que en ese momento el influjo de esta podría ser nefasto, y deja la suerte de su hija en manos del destino, pues cree conveniente que como padre, su obligación es seguirla.

Nos encontramos ahora en la plaza del palacio de su Majestad, el vulgo corre en tropel hacia este lugar para presenciar el duelo. **Casimiro** aparece en su trono en el mirador, acompañado de bellas damas y de los padrinos; los dos armados caballeros permanecen en la valla, encubiertos, esperando la señal para comenzar el duelo. Leonido se da cuenta de que su contrincante, al que cree que es **Polidoro**, lleva sus armas y escudo, y piensa que se lo debe a **Marfisa**, la cual le ha hecho entrega de las mismas. (Leonido está lejos de imaginar que el guerrero que tiene frente a él, es la propia **Marfisa** en persona, que creída de su muerte por parte de unos bandidos, viene dispuesta a restaurar su honor y a vengar con sus propias armas, su muerte).

Da comienzo la pelea de lanzas y ejecutada ésta, **Adolfo** ordena que pasen al escudo y al acero. **Florante** manda quitar los sobrevistas y sólo entonces se descubren ambos, los cuales al contemplar sus respectivos rostros se quedan mudos de asombro, abrazándose estrechamente, llenos de sorpresa y júbilo. **Casimiro** creyendo que están luchando ordena que los separen, pues considera esos "abrazos" de groseros gladiadores, y no de valientes caballeros, extrañándose de que en un espacio tan grande ni tan siquiera se hayan herido. Ante la sospecha de que pueda existir pacto implícito ó expreso, les pregunta por la clase de láminas que tienen sus aceros, o qué hechizo o contraveneno traen ambos consigo, ya que por más golpes que se dan, ese acero se hace impenetrable.

**Marfisa** y **Leonido** muestran a **Casimiro** sus espadas, éste al ver las láminas queda admirado y le pregunta a **Aurelio** si son estas las mismas que dejó a la difunta **Matilde** a su salida del reino de Trinacria. **Aurelio** las reconoce como tales, pero **Casimiro** no comprende como han podido ser encontradas en ese duelo y en distintas personas. Entonces **Aurelio** continua relatándole la confidencia de la que fue interrumpido, diciéndole que aunque le comunicó por carta la muerte de **Matilde**, no le dijo nada de su paternidad, ya que la infeliz tuvo dos "tiernos infantes", manteniéndolos en el más profundo secreto, temerosa de que la venganza se cebase en ellos, así pues, una noche se los encomendó para que se los entregase a **Casimiro** "... sobre ricas vestiduras/ las dos medallas al cuello". Y embarcándose para tal fin rumbo a Chipre, el barco naufragó tomando tierra como pudo en Toscana, y tras el abandono del capitán se encontró solo en el monte, sin posibilidades de encontrar albergue, más

entonces, decidió dejar a los niños a la sombra de un sauce de flores cubierto, colocándose a poca distancia de ellos, para vigilar si alguien se apiadaba de ellos y los recogía. Al poco tiempo observó como una leona cargaba con uno de ellos y lo metía por una estrecha cueva. Leonido que está escuchando la historia, afirma que ese fue el lugar donde le contaron que le recogió el Duque, y que por la leona, llevaba su nombre.

Aurelio continúa su relato diciéndole a Casimiro que temeroso de que no fueran a amparar nada más que a uno, siguió al acecho, hasta que vió aparecer a un "humano monstruo" cubierto con pieles, que cargó con la niña y se la llevó velozmente.

Argante que también escucha la historia, reconoce ante todos que ese "humano monstruo", al que se refiere Aurelio era él, que desterrado de Toscana iba camino de un lugar seguro, al Peloponeso, cuando encontró a la niña y decidió llevársela. Reconociéndolo así también Marfisa, ya que gracias a la crianza que Argante le dió posee su valentía.

A la vista de tales verdades, Casimiro reconoce como hijos suyos a Leonido y Marfisa, y a los gritos de viva de toda la concurrencia, el pueblo los proclama sus dueños y señores; Casimiro nombra a Leonido heredero del trono de Trinacria, y los tres se funden en un abrazo (9).

El desenlace obligado de esta comedia, serán las bodas de Leonido con Arminda, a la que muestra con orgullo el retrato que posee de ella, y las de Marfisa con Adolfo de Rusia, y las de Florante de Suevia con Mitilene, reina de la isla de su nombre, pasando el delito de este último inadvertido a pesar de la tristeza de Leonido por la muerte de su amigo Polidoro.

FIN DE LA COMEDIA.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias "Hado y divisa...". Tomo IV. B.A.E. Pág. 355.

Obsérvese también el orden del reparto de las "personas" que intervienen en la comedia, al parecer sigue una cronología jerárquica.

- 2.- En aquella época, estos estados poseían una aureola de fantasía y misterio. En la antigüedad la isla de Trinacria, de nombre griego, era llamada así por sus tres promontorios. Calderón, cita a menudo esta región lejana, y así Claridiana, protagonista de "El Castillo de Lindabridis", es de Trinacria.

Claridiana, mujer vestida de hombre, se hace pasar por el príncipe Claridiano, "de Trinacria heredero", señor del Etna y el Mongibelo.

CALDERON DE LA BARCA, P. "El castillo de Lindabridis". Obras Completas. Ed. Aguilar. Tomo I. Jornada I. Pág. 2063.

En las "Formunas de Andrómeda y Perseo", cierta parte de la acción se sitúa igualmente en Trinacria e interviene la persona de su Rey.

"Salen el Rey de Trinacria, Andrómeda (y Laura, con acompañamiento de Damas)."  
"(Marina en Trinacria)".

CALDERON DE LA BARCA, P. "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Obras Completas. Ed. Aguilar. Tomo II. Jornada II. Pág. 1662, y Jornada III. Pág. 1674.

En la "Fiera..." la topografía de la comedia se situa igualmente en Trinacria, con el Etna y la "Fragua de Vulcano". Así como en nuestra comedia aparece el mismo volcán y la "Gruta de Argante".

Precisamente la persona de Irífile de "La fiera..." describe la isla de esta manera:



"... De la fértil hermosura  
de Trinacria, patria bella  
de los dioses, es lunar,  
no tanto porque la afea  
lo rústico de sus riscos,  
lo intratable de sus breñas  
(pues la oposición podía  
ser facción de su belleza),  
cuanto por lo que la infama  
su población, siempre expuesta  
a los duros ejercicios  
de desdichas y miserias..."

**CALDERON DE LA BARCA, P.** "La fiera, el rayo y la piedra". Obras Completas. Ed. Aguilar. Tomo II. Jornada I. Pág. 1595.

- Calderón se sirve del término alemán "lanzgrave" que se interpreta como: Cargo o título nobiliario del terrateniente de una zona rural de Alemania en la época feudal, cuando ésta se encontraba muy dividida. Calderón da un cargo cuya denominación típicamente alemana, describe a un persa que residía en Tiro.
- El amor que nace al contemplar un retrato, caso de Leonido al ver el de Arminda, es un motivo usual en Calderón, y en todos los dramaturgos anteriores a él, y aún antes, por los novelistas italianos medievales.

**VALBUENA BRIONES, A.** Nota preliminar a la comedia de "Hado y divisa...". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid 1.987. Tomo I. Págs. 2095-2098.

- El termino Fortuna, está tomado en el sentido de hado inflexible, ya que hereda esta palabra de la mitología pagana.

Véase lo que dice al respecto **HALL, JAMES**. "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza Editorial. Madrid, 1.987. Pág. 143.

- El mago Argante puede llamar a sus órdenes, por mediación de palabras misteriosas, al espíritu de Megera, que galopa por los aires sentada sobre una sierpe descomunal de grandiosas fauces, como hemos visto en la Primera Jornada de esta comedia. De la misma manera, también posee poderes para enseñar en su gruta, escenas que ocurren en otros lugares, como si se estuviese presente ante ellas. Recuérdese el parentesco que tiene esta obra, con la última comedia de Shakespeare "La Tempestad", en donde Próspero posee un dominio sobrenatural, pudiendo disponer de Ariel, genio del aire, y Calibán, de la tierra, e igualmente en su

cueva, puede hacer aparecer escenas que ocurren en lugares muy distantes. También tiene relación esta obra con la del mejicano Juan Ruíz de Alarcón, titulada "La Prueba de las Promesas".

VALBUENA BRIONES, A. Op. Cit.

- 7.- Este tipo de dama amazona, como lo son Arminda y Mitilene, es usual y constante en la obra calderoniana.

VALBUENA BRIONES, A. Ibidem Supra.

- 8.- Es frecuente en Calderón, utilizar en algunas comedias el recurso de desarrollar algunas escenas en tiempo de Carnestolendas, cuando la gala, máscara y fiesta reinan en la ciudad, como es el caso de "Hado y divisa...", en el que además la fecha de su estreno coincidió con la época de Carnaval.
- 9.- Motivo usual en Calderón es el tema del incesto escondido detrás de circunstancias y acasos que cubren la verdadera realidad, dando falsa apariencia a los hechos. Así, como hemos visto en esta comedia, Marfisa y Leonido, que son hermanos, se aman como dos enamorados, sin conocer su parentesco, el cual como hemos observado no se sabe hasta el final de la comedia.

En la comedia de Calderón "El jardín de Falerina", se crea una situación semejante en la pareja de Rugero y Marfisa.

Véase lo que decimos al respecto en el Apéndice 5 "La divisa de Leonido...".



BIBLIOTECA U.C.M.



5308328739

PARTE TERCERA.

INDUMENTARIA DE LAS PERSONAS DE "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 507).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 511).



### TERCERA PARTE

#### INDUMENTARIA DE LAS PERSONAS DE "HADO Y DIVISA...."

##### INTRODUCCION.

No existe documentación gráfica para reconstruir el vestuario escénico de las personas dramáticas que intervinieron en la representación de la comedia. Al no disponer de más pruebas documentales que las acotaciones escenográficas del propio Calderón, y las de las partidas de los gastos de vestuario de su puesta en escena, vamos a utilizarlas para localizar, en otras fuentes, imágenes que se correspondan con estos datos. Estableceremos con ellas un análisis comparativo, que nos puede conducir a sacar ciertas conclusiones relacionadas con diferentes aspectos plásticos y escénicos. Las tomaremos como motivo de inspiración, para poder dibujar los figurines de cada una de las personas que tomaron parte en esta función.

Estas fuentes son las siguientes:

Las que nos ofrecen ciertas figuras de nuestra iconografía pictórica y dibujística de fechas próximas al estreno de "Hado y divisa...".

Según apunta E. Rull, la reconocida afición de Calderón hacia la pintura, significó un elemento integrador de su arte escénico. Y dentro de este concepto podemos encuadrar el tratamiento dado por nuestro autor al vestuario de sus personas dramáticas (1).

Nuestro dramaturgo, no sólo se sirvió para el dibujo de sus personas escénicas, de los rudimentos técnicos que le brindaba este noble arte, sino que también utilizó sus conocimientos para captar el retrato psicológico de sus personas dramáticas. Como concepción de lo representable, y en consonancia con la acción dramática desempeñada por dichas personas, en relación con el contexto de la obra. Dándonos además, a través del tratamiento simbólico otorgado al vestuario de ciertas personas de su teatro, una estricta visión del mundo.

Con esta misma opinión se manifestó en la "Deposición" que hizo en defensa de la pintura, como podemos observar:

"...no contento con sacar parecida la exterior superficie de todo el universo, elevó sus diseños a lo interior del ánimo, pues en la posición de las facciones del hombre-racional mundo pequeño-llegó su destreza aun a copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo..." (2)

Nuestro dramaturgo desde fechas anteriores al estreno de su última comedia, poseía una concepción escénica que se asemejaba notablemente a la organización y composición pictórica. Por esta razón nos permite relacionar a personajes de ciertos cuadros de la pintura de su época, con las actitudes dramáticas de algunas de las personas de sus comedias. Sirvanos de ejemplo su comedia "El sitio de Bredá", donde su relación con el cuadro de Velázquez "Las lanzas", ha sido repetidamente establecida (3).

Igualmente, nosotros nos vamos a servir en este estudio de otras obras pictóricas y gráficas, de la misma especie, para localizar en ellas a ciertas figuras, que por su perfil e indumentaria, se asemejen a las personas que intervienen en el reparto de nuestra comedia, con el deseo de reconstruir sus figurines.

Otra de las fuentes a utilizar serán los modelos de figurines escénicos que nos brindan las series existentes de dibujos escenográficos, de otras puestas en escena de nuestro teatro cortesano, en los que encontraremos ciertas semejanzas con la indumentaria que lucieron las personas de nuestra comedia, bien porque los personajes estén dentro de la misma línea dramática, o porque su vestuario o atrezzo se halle en consonancia con los utilizados en la producción que tratamos de reconstruir.

Asimismo, nos serviremos de las fuentes que nos ofrecen algunos tratados de iconología, tan usados en estas fechas por nuestros artistas, y por esta razón tan íntimamente ligados a las fuentes mencionadas en primer lugar.

El vestuario escénico que Calderón nos ofrece en su última comedia, abarca desde el traje de armas al de humilde soldado, pasando por el de escudero y el de sargento. Y como un arquetipo de valor universal introduce, como en otras de sus comedias, la figura del salvaje, y lo mismo que en otras

ocasiones este personaje cambiará sus selváticas pieles por las honorables o ricas vestiduras, volviendo nuevamente a su indumentaria agreste de origen.

La moda por estos años sufrió un cambio, reflejándose en el traje de dama y en el de algunos caballeros de nuestra comedia, siendo los mismos diseños que los utilizados por ciertos cortesanos del momento.

Hemos de tener en cuenta, también, que ciertos personajes femeninos de "Hado y divisa...", debido a su condición guerrera, aparecían en escena ataviadas a la usanza de las Amazonas. Igualmente, nuestra protagonista llegado el momento del duelo, vestirá las armas.

Calderón viste a Leonido, una vez despojado de sus armas, como a los héroes mitológicos de sus comedias.

El vestido de criado utilizado en los corrales de comedias, llegó con muy pocas modificaciones a nuestro teatro cortesano, con la salvedad que en el principio de la comedia, nuestro criado, lució también una "librea de máscara".

Una persona de nuestra comedia cambiará sus prendas cortesanas, junto a los soldados que le escoltan, por las de bandolero; vestimenta utilizada por nuestro autor en otras comedias y en algunos de sus autos.

Para la reconstrucción del vestuario del Rey de Chipre y del Embajador de Trinacria en Mitilene, nos hemos servido de un modelo de indumentaria adecuado a su condición e inspirado en las imágenes que nos brinda la iconografía del momento.

En cambio, para "La Fama", personificación que al igual que en la loa, también interviene en la comedia, figura cargada de un simbolismo que se vislumbra a todas luces. Nos ha parecido conveniente basarnos para la reconstrucción de su vestuario y atrezzo, en las imágenes que nos ofrecen ciertos tratados de emblemática e iconología de la época, tan frecuentados por nuestro autor para las alegorías inanimadas de sus autos.

Algunas partidas que nos dan cuenta del gasto de vestuario de la comedia, junto con el tratamiento dado por nuestro dramaturgo a ciertos personajes maléficos de su teatro, nos ayudarán a dibujar el figurín de la diosa del averno, **Megera**.

Hemos dedicado al final de la Tesis un Apéndice al "vestido de salvaje", que nos permitirá observar cómo Calderón se sirvió, asimismo, de otras fórmulas de

indumentaria anteriores al siglo XVII, heredadas por nuestro autor de un género tan medieval como el de los autos, que le condujeron a crear para su teatro esta peculiar figura, a la que denominó "fiera". Personaje al que dotó de una gran expresión dramática y de una original trayectoria en el desarrollo de la comedia.

Siendo el escudo un elemento más del atrezzo que acompaña a la persona de nuestra comedia **Leonido**, nos hemos permitido incluir, también al final de la Tesis, un nuevo Apéndice, dedicado a estudiar la divisa que aparecía labrada en este escudo, por considerarla pieza clave para descifrarnos cierta relación simbólica entre la persona dramática de **Leonido** y la figura del monarca Carlos II.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- RULL, ENRIQUE. "Calderón y la pintura". "El arte en la época de Calderón". Cat. Madrid, 1981-82. M. Cultura. Pág. 24.
- 2.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Declaración a favor del arte de la pintura, 1677"; en Cajón de Sastre, por F.M. Nipho, s.f. (Véase Calvo Serraller, Fco., "La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro". Págs. 538-46).
- 3.- DIEZ DEL CORRAL, LUIS. "Velázquez, la Monarquía e Italia". Madrid. Espasa Calpe. 1979. Pág. 172.

Según este autor, es muy posible que Velázquez oyera ciertos versos de la comedia "El sitio de Bredá", cuando ésta se representó en Palacio.

Resulta manifiesto que la representación de los personajes en el cuadro de "Las lanzas", se parece a una representación teatral, prueba de ello son los siguientes versos de la referida comedia:

"Y puesto que ella se humilla,  
no hay que apretar demasiado;  
que mayor nobleza a sido  
tener lástima al benzido  
que berle desestimado  
con arrogancia".

Evidentemente en estos versos queda reflejada admirablemente la actitud de los responsables de ambos ejércitos, el vencedor y el vencido.



## CAPITULO I

- EL VESTUARIO QUE LUCIO EL PROTAGONISTA DE LA COMEDIA, LEONIDO. (PAG. 513).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 522).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 527).

Este personaje parece arrancado de las narraciones de caballería, su figura podría ser comparable a un Palmerín de Oliva, a un Amadís de Gaula o a un Belianís de Grecia.

En la figura de Leonido se reúnen todas las características típicas del hidalgo caballero valeroso e impulsivo, propias del tipo de narraciones novelescas, en donde está inspirada la comedia, relatos cargados de un alto porcentaje de imaginación, personajes siempre dispuestos a defender en una justa, la belleza de una dama (1).

Leonido hace su aparición en escena, en la primera jornada de esta comedia, como nos describe el propio Calderón: "... armado de todas armas, á caballo" (2). Haciendo una reflexión sobre la indumentaria que luciría este personaje, y según podemos leer en el texto de la comedia, del uso que hace de ella, el protagonista de esta obra iría vestido con un arnés; especie de armadura compuesta por un conjunto de piezas defensivas de acero que se amoldan al cuerpo, y que se aseguran al mismo con correas, hebillas y pernos.

Podemos dar testimonio de ello, ya que la mayoría de las diferentes piezas de que se componía un arnés (peto, espaldar, brazaletes, pernos, hebillas, etc...) son mencionados por Leonido y Polidoro a la hora de arrojarlas, junto con el resto de las armas, a la gruta en que mora Marfisa, con objeto de no ser reconocidos (3). Estos mismos elementos, junto a otros de la misma especie, los encontramos representados en los bastidores, colgados de la pared de "La Fragua de los Cíclopes" del dibujo escenográfico de Gomar y Bayuca, perteneciente a "La fiera, el rayo y la piedra", Valencia, 1.690. (Fig. 1).

En el siglo XV, las armaduras alcanzaron una gran perfección como así lo demuestra la que lució nuestro protagonista en esta primera intervención, a la que por los elementos descritos, la podemos situar en fecha posterior a la citada. En este tipo de arnés, el peto y el espaldar, se articulaban sobre pernos al lado izquierdo y se aseguraban al derecho mediante correas y hebillas, por esta razón a la hora de despojarse de su arnés, para arrojarlo por la boca de la sima de la gruta, Leonido le dice a Polidoro: "Desenlazando vé pernos y hebillas". El volante o falda de este modelo de arnés era de acero; los brazaletes, codales y guanteletes, protegían los brazos y manos; las piernas

quedaban totalmente cubiertas, con quijotes para los muslos, las rodilleras y grebas llegaban hasta el tobillo, los escarpes de los pies sustituyeron la forma puntiaguda de antaño por la cuadrada, siguiendo la moda civil.

Es curioso como en la comedia son mencionadas varias de las piezas de que se compone un arnés, pero no se dice nada de los elementos defensivos de las piernas. Por esta razón, debemos considerar que el traje de armas que lucieron los personajes de nuestro teatro cortesano como Leonido, a nuestro entender, debieron de componerse de una media armadura, tonelete y las calzas, como vamos a observar en los figurines que de este tipo de personas, nos presentan las diferentes series de dibujos escenográficos existentes.

Es de suponer, que nuestro personaje, llevara la cabeza cubierta, para defenderse, con una celada, pensamos que cincelada con motivos alusivos a sus empresas, y que en la cimera asomara la figura simbólica del "León", así como en el volante del peto del arnés, debieron figurar labrados algunos de los distintivos de su condición de caballero; en el brazo izquierdo, portaría su escudo para resguardarse de las ofensivas, y en él se podría contemplar su emblema: un león de oro, orlado por un enigma esculpido en letras. En la mano derecha la espada, la lámina que desde su "primer aliento" le acompaña (4).

Varios de estos elementos los encontramos muy bien representados, así como también, aparecen labrados en ellos la misma divisa del león, en la imagen gráfica que nos ofrece la "Empresa Política XVII" del libro de Saavedra Fajardo, "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empressas". Amberes, 1.678. (Fig. 2).

En cuanto a la divisa del "León", podemos decir que Alciato, se sirve de esta figura simbólica en su "Emblema LVII" (5), bajo el siguiente mote: "Furor y Rabia". En su imagen gráfica podemos contemplar a un valeroso guerrero, que representa a Agamenón, quien con su mano derecha levanta la espada y con la izquierda, sostiene un escudo que apoya en el suelo, en el que figura pintada "la cabeza de un furioso león", y tiene escrito el siguiente verso en la orla: "Este es el terror de los hombres, y su dueño es el Atrida". Tal divisa llevó en su escudo el descendiente de Atreo, el magnánimo Agamenón, como nos relata Homero (6).

La lección que pretende darnos Alciato con este emblema, es que son necias todas las pasiones bélicas del "furor" y la "rabia", y las personifica en la figura del terrible Agamenón, antes de empezar la lucha. Homero al describirnos los arreos del equipo de Agamenón, dice sobre el escudo: "Embrazó después el labrado escudo, fuerte y hermoso, de la altura de un hombre, que representaba diez

círculos de bronce, tenía veinte bollos en blanco estaño y en el centro de negruzco acero, y lo coronaba la Gorgona" (7). La variante que introduce Alciato en el escudo de Agamenón es el león, por ser "animal que, a quién le mira espanta".

Pero ya en fuentes anteriores a la tratada, aparece el "León" como divisa, significando a tipos temibles, como así lo utiliza Valeriano en su "Hieroglyphica", donde se recogen tantos personajes del mundo antiguo. Precisamente el Libro I está dedicado al "homo terrigicus" (8), al hombre terrible, personaje cuya sola mirada infundía pavor, y era comparable a las fieras como el león, tanto por la mirada siniestra como por el rugido.

Para Horapolo la figura del león es una señal exterior, un distintivo con el que príncipes, reyes y capitanes manifiestan el valor que poseían en su pecho y la pasión que ardía en su corazón (9).

Este hombre terrible de la Antigüedad fue Agamenón, cuyo escudo guardó colgado en el templo de Olimpia, y tenía esta inscripción: "Terror hic est hominum, quique hunc gerit est Agamenón". (10).

En la Real Armería de Madrid, podemos ver en la parte superior del morrión del yelmo del Rey Martín de Aragón, una cimera en forma de dragón alado; es el único ejemplar conocido del "drac pennat", que llevaron como divisa en guerras y torneos los reyes y príncipes de Aragón, lo cual nos hace pensar que Leonido pudiese llevar también una cimera en su yelmo, de acuerdo con la divisa de su escudo.

En los dibujos de Baccio del Bianco, de "Andrómeda y Perseo", Calderón, 1.653, podemos observar, un vestuario de semejantes características, al que luce Leonido en esta primera jornada de la comedia que merece nuestra atención. Nos referimos a la indumentaria con que aparece Perseo en uno de los dibujos de estas escenas, en el que le vemos con armadura, celada con plumas (11), y escudo, como vencedor de la Medusa, mostrando en su mano derecha, su cabeza de cabellos de serpiente. En la escena final de la comedia, podemos ver a Perseo con escudo, lanza y una especie de media armadura (12), pues deja ver las calzas (Fig. 3).

También las figuras de Perseo y Mercurio, que aparecen junto a Palas, en otro dibujo escenográfico de esta misma serie de Baccio del Bianco, advertimos que usan una indumentaria de semejantes características, si no es media armadura, podría tratarse de un jubón forrado y muy estirado que reproduce la forma abombada de ésta, dejando al actor con este figurín, más libertad de movimientos en la escena. Ambas personas lucen toneletes y dejan ver sus calzas,

Perseo lleva espada a la cintura y porta con su derecha el caduceo de Mercurio y va tocado con penacho de plumas a diferencia de Mercurio que adorna su cabeza con alas, en su calidad de mensajero de los dioses (Fig. 4). Por lo que podemos deducir que un vestuario semejante al descrito, se debió de utilizar en las figuras de los dioses en la mayoría de las comedias mitológicas de Calderón.

De la misma forma, el teatro inglés también vistió a sus figuras de héroes con este modelo de indumentaria, como así podemos verlo en un figurín de "Carlos I como Antígüo Héroe Británico" (1634). (Fig. 5).

El frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte, "Sueños misteriosos de la Escritura" (Bruselas, 1.686), grabado por L.P. Hondt, nos ofrece una imagen de Carlos II en la que aparece ataviado como un nuevo Hércules, con media armadura, tonelete, grebas, calzas y sandalias. Indumentaria que nos recuerda también, a los figurines utilizados por Calderón para vestir a los dioses de sus comedias mitológicas (13).

Contemplando la serie de dibujos de Gomàr y Bayuca, de la loa y de las diferentes escenas de la comedia "La fiera, el rayo y la piedra", (Valencia, 1.690), acusamos en la personificación de Marte, del dibujo perteneciente a la loa, que viste una indumentaria semejante a la que estamos tratando, compuesta por un jubón ajustado que marca la anatomía del personaje a modo de una media armadura, tonelete, calzas, celada con gran penacho de plumas y capa. Como así podemos contemplar en los dibujos escenográficos de esta misma serie pertenecientes a la comedia y en la que aparece vestido de una misma forma la persona de Anteros (Fig. 6).

En las figuras representadas en las diferentes escenas que dibujó Herrera El Mozo, para la obra de Juan Vélez de Guevara, "Los celos hacen estrellas", representada en 1.672, aunque adornadas con excesivos ropajes, advertimos también, en el personaje de Mercurio el uso de una armadura de medio cuerpo o jubón ajustado, acusando su anatomía, al estilo de la utilizada por Perseo, y llevando tonelete a tiras; en la mano derecha porta el caduceo y lleva sandalias (Fig. 7). Nos recuerda a la figura también de Mercurio, de la estampa ideada por Ramírez de Prado, según dibujo de Rizzi, y grabada por Pedro de Villafranca, hecha para la portada del libro que da la "Noticia..." de la Entrada en Madrid de la Reina Mariana de Austria (14).

También encontramos más fuentes iconográficas, que nos servirán para la reconstrucción de este figurín, de caballero armado, "de todas armas", en cierto detalle de la pintura mural de la época, nos referimos a un medallón

del techo pintado por Pacheco en Sevilla, en la Casa de Pilatos "La Apoteosis de Hércules". En este fragmento de dicha obra vemos a la figura de Perseo, montado en el caballo Pegaso, con arnés y celada con plumas, con la espada en su mano derecha, que marca el movimiento de la figura, en una parecida actitud a la que debió adoptar Leonido en su primera aparición en escena (15).

Hallamos personajes vestidos con un atuendo de semejantes características al que estamos estudiando en el dibujo preparatorio para las "Historias de Aquiles" de la colección Alcubierre, obra pintada por Vicente Carducho, en el Palacio de El Pardo. Pero donde advertimos las peculiaridades de este tipo de figurín, mejor diseñadas, es en un dibujo de Vicente Salvador Gómez, titulado "Mercurio con otras figuras decorativas", existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Este autor, nos presenta en dicho dibujo a cuatro figuras, tres de ellas llevan este modelo de atuendo, al que estamos haciendo referencia. Una pertenece a la figura del dios Mercurio, que lleva el casco alado y un caduceo, más un libro en su mano izquierda, alusión a su relación con las artes y las letras. Las otras dos figuras, visten al igual que Mercurio, media armadura con tonelete con mangas, y faldilla a tiras, portan lanza, escudo y celada con plumas, y calzan sandalias. Este dibujo podría tratarse de algún boceto, si no de teatro cortesano, sí para alguna fiesta pública. (Fig. 8).

El dibujo de Lucas Valdés, existente en el Instituto Courtauld de Londres, en el que se representa la figura de Héctor, héroe troyano, podría servirnos para ayudarnos a reconstruir la figura del personaje de Leonido en el momento de esta primera jornada, en que despojado de su arnés, luciría su tonelete hasta las rodillas. Al igual que el cuadro "El suicidio de Ayax" (16) (Figs. 9 y 10).

Revisando las diferentes partidas de los gastos ocasionados, por las puestas en escena de las diversas representaciones palaciegas, podemos leer en el documento nº 36, perteneciente a los gastos de varias comedias representadas en el año 1.676, una partida que dice:

"A Francisco Dominguez, por dos pieles de león para hazer toneletes y mangas y cota a Alonso de Olmedo para hazer a Ercules".....  
250 Reales (17).

Lo que nos confirma el uso del tonelete, que fue la indumentaria para este tipo de personajes (18). Precisamente este actor, Alonso de Olmedo, fue quien encarnó el papel de Leonido en nuestra comedia, lo que demuestra a la vez, que debió de dar la figura para este tipo de personajes (19).

Pocas aportaciones nos proporcionan las diferentes cuentas de los gastos de "Hado y divisa...", para el vestuario de Leonido en esta primera jornada, aunque existe una partida: "De llevar y traer las armas ..... 12 Reales" (20). Lo cual nos hace suponer, que fueran traídos de Palacio al Buen Retiro el arnés, celada, espada y escudo que debió lucir Leonido en esta primera jornada de la comedia; existe también una partida de "penachos de plumas" para celadas, pero se refiere a las usadas por **Marfisa** y **Leonido** en la escena final del torneo.

Por lo expuesto, llegamos a la conclusión, que el figurín que lució Leonido en esta su primera intervención en la comedia, podría ser semejante al utilizado para representar a ciertas figuras de héroes mitológicos, tanto de nuestro teatro cortesano, como de nuestro dibujo y pintura del momento, de los que se conservan bellos ejemplos. Indumentaria más liviana y que ayudaba a la desenvoltura del actor en su movimiento escénico; aunque es de suponer, según las acotaciones escenográficas de Calderón (21), que en un principio nuestro personaje vestiría la de armas, hasta arrojarlas por la boca de la gruta, quedándose posteriormente con el jubón ajustado y el tonelete para sus siguientes intervenciones en la primera jornada de la comedia.

En la segunda jornada, Leonido aparece ataviado con "traje humilde de soldado" (22). Para hacernos una idea de cómo sería este tipo de figurín de soldado humilde, es indispensable que contemplemos los cuadros de "La toma de Brisach por el Duque de Feria" de **Jusepe Leonardo** y el de "La recuperación de la isla de San Cristóbal", que se atribuyó a **Eugenio Cajés** y ahora se cree de **Felix Castelo**, obras que fueron pintadas para el Salón de Reinos y que hoy se conservan en el Museo del Prado. En ambos aparecen soldados con modelo de uniforme compuesto por capotillo de dos haldas, de corte muy sencillo, y que era usado lo mismo por soldados, que por villanos y labradores, siendo habitualmente de color verde claro u oscuro, dando en la marcha un sentido muy brioso a la figura, por el movimiento que proporcionaba las haldas. El jubón, ajustado al cuerpo, solía ser de color rojo, dejando ver sus mangas por las aberturas del capotillo, completando el atuendo con calzones o gregüescos de tono pardo, con banda y medias, y rematado con un sombrero que solía llevar una pluma colorada. En el caso de nuestro figurín al ser de soldado humilde, es de lógica que no llevase este adorno de la pluma, ya que la finalidad de nuestro personaje era la de pasar inadvertido ante los ojos de **Arminda** (23)(Figs. 11 y 12)

Revisando las diferentes cuentas de los gastos de nuestra comedia, no encontramos ninguna partida que haga

mención a este traje de humilde soldado, por lo que podemos colegir, que dado que la sociedad del Siglo de Oro se reflejó en su teatro como ninguna otra y que en la mayoría de las ocasiones, salvo en las figuras de los dioses, y a veces incluso en éstas, los trajes de la vida cotidiana fueron llevados al escenario y un grupo social siempre presente fue el de las gentes de armas, desde los más altos cargos, hasta los más humildes soldados (24). Podemos decir que nuestro personaje iría ataviado en esta escena, como un sirviente de la milicia al que nuestros dramaturgos denominaron "soldados rotos y maltrapillos" (25).

Ya en la tercera y última jornada de nuestra comedia, el personaje de Leonido nos muestra su atuendo final. Para llegar a realizar una reconstrucción lo más exacta posible de cómo iría ataviado nuestro protagonista en esta escena final del duelo, hemos de revisar ciertas partidas de los gastos de vestuario de la comedia, que unidas a otras fuentes, nos servirán para dibujar con precisión este figurín.

He aquí las cuentas de los gastos de estos "bestidos":

- Mas al dicho (se refiere a Juan Diaz Rodero), por 12 baras de raso de nacar y blanco de flores de Genoua para dos toneletes, vno para Manuela Escamilla (comedianta que interpretó a Marfisa) y otro para Alonso de Olmedo (actor que interpretó el papel de Leonido), para ponerse las armas para el torneo, a 36..432 Rs.
- Mas al dicho, por 32 baras de raso de diferentes colores para lo mesmos para mantos para el torneo, a 36 reales ..... 1.152 Rs.
- Mas al dicho por 32 baras de tafetan anteado para forro de dichos mantos, 10 reales.. 320 Rs.
- Mas al dicho, por 12 baras de tafetan nacar doblete para forro de los toneletes, a 11 reales ..... 132 Rs.
- Mas por 12 baras de encaje de plata de Venecia para guarnecer dichos toneletes, pesaron 3 3/4 onças, a 36 reales... 135 Rs. (26)

Por los datos que nos brindan estas cuentas, podemos deducir que tanto Leonido como Marfisa, en esta escena del torneo, irían vestidos con toneletes, tipo de indumentaria del que ya hemos hecho mención, al hablar del vestuario de nuestro personaje en la primera jornada. Esta especie de



falda hasta las rodillas, que es el tonelete iría acompañada por la cota, a modo de jubón, ajustándose a la parte torácica como si se tratase de una armadura, como hemos visto en este tipo de indumentaria de las figuras de los dioses de las comedias mitológicas. O quizá, pudiera ser que lucieran media armadura, tan frecuente en la caballería de esta época (27). A juzgar por lo que nos dan a entender los gastos de la comedia, existe la posibilidad de que encima de los toneletes, vistieran la media armadura a la que hemos hecho referencia.

Después de haber hecho una revisión por la pintura española de la época dentro de esta temática, tratando de encontrar el modelo que más se asemejara al figurín de los protagonistas de nuestra comedia, para la escena del torneo, nos ha parecido el más idóneo el que visten unos soldados que aparecen portando alabardas en el extremo izquierdo de la composición del cuadro de Antonio Pereda "El socorro de Génova" pintado también para el Salón de Reinos, hoy en el Prado. En la vestimenta de estos soldados podemos advertir que además de ser una indumentaria más propia para una representación teatral, pues no llevan nada mas que peto con volante, espaldar y celada, facilitando así el movimiento de los actores en esta escena de la batalla (Fig. 13).

Una armadura de infante, perteneciente al Príncipe Felipe, futuro Rey Felipe IV, que podemos admirar en la Real Armería de Madrid, también se asemeja a la indumentaria que debieron llevar nuestros protagonistas en esta escena del torneo. Como podemos comprobar en esta armadura, se trata de un medio arnés con tonelete hasta las rodillas y calzas, el yelmo con sobrevistas como requería la acción de nuestros personajes y en el morrión un lucido penacho de plumas.

En cuanto a las lanzas que utilizaron para la pelea, puede servirnos de ejemplo la que porta la armadura utilizada por Carlos I para una justa real en la ciudad de Valladolid, con ocasión de una convocatoria de Cortes.

Volviendo al cuadro de Antonio Pereda "El socorro de Génova", observamos que el rico tratamiento dado por Pereda a las mangas de la cota y a los toneletes abullonados que visten estas figuras, coincide con la magnificencia y colorido de las telas empleadas en estos vestidos, ya que según las cuentas de gastos de la comedia, podemos leer partidas de "varas" de telas tan ricas como el "raso de nacar" y "raso blanco de flores de Genoua", y guarniciones tan bellas como el "encaje de plata de Venecia" (28) (Fig. 13)

Nuestros personajes para esta escena del torneo, vestirían también mantos hechos de raso de diferentes

colores, según podemos ver en cierta partida de los gastos de la comedia, al ser el raso una tela de calidad de seda lustrosa, aunque de más cuerpo que el tafetán, pero menos que el terciopelo (29), por ello nos imaginamos que estos mantos en el escenario serían de un gran efecto plástico, debido a la policromía aportada por los diferentes colores del raso y la luminosidad y brillantez de la calidad de la tela; los forros de estos mantos eran de "tafetán anteado doble", según se dice en los "gastos", quizá para dar más armadura y cuerpo a la falda (30), mientras que para los mantos, se utilizó el sencillo, de menos cuerpo, facilitando la caída de la tela, para buscar el efecto tan barroco del claroscuro de los pliegues.

Existe también en los "gastos de la comedia", una partida: "Por dos penachos de plumas para las celadas que sacaron en el torneo ..... 200 Rs.", por lo que podemos interpretar que ambos personajes, cubrieron sus cabezas para la escena del torneo, con celadas adornadas con penachos de plumas (31). Aunque en las cuentas se dice "celadas", a juzgar por los versos de la comedia, deducimos que fueron yelmos, ya que las celadas frecuentemente no cubrían nada más que la cabeza y nuestros personajes llevaban cubierto el rostro, pues terminada en este acto la pelea de las lanzas, para dar paso al escudo y al acero, Florante, como padrino de Leonido en el duelo, da órdenes para que en esa nueva afrenta se quiten los sobrevistas ambos guerreros, refiriéndose a la visera propia de los yelmos. Tenemos un bonito ejemplo de yelmo cincelado con rico morrión y esplendoroso penacho de plumas en el cuadro de Pereda antes aludido "El socorro de Génova", que porta una figura de un encantador pajecillo, y que aparece en el extremo de la derecha de dicha composición, mirando insistentemente al espectador (32) (Fig. 13).

Otra partida de los gastos de la comedia, nos da cuenta de un pago hecho "A un moço que lleuo los broqueles y alfanjes...." (33). Lo cual nos hace pensar, que el tipo de escudo y acero utilizado por los protagonistas de nuestra comedia en la mencionada escena, bien pudiera tratarse de un "broquel", escudo pequeño de madera o corcho, cubierto de piel o tela encerada, con guarnición de hierro en el canto y una cazoleta en medio, para que la mano pudiera empuñar el asa que tenía por la parte de adentro; y de un "alfanje", que era una especie de sable, corto y curvo, con filo sólo por un lado, y por los dos en la punta.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- La fuente de que se sirvió Calderón para crear a este tipo de personas, como es el "feroz Leonido", las encontramos por ejemplo, en el "Palmerín de Inglaterra", donde se narra la historia de un salvaje que rapta a un niño, criándose y viviendo con él, y haciendo de este niño un héroe, conocido más tarde por "Palmerín", también llamado por razón de crianza y sino, "Caballero del Salvaje" y "Caballero de la Fortuna".  
Palmerín al igual que Leonido, lleva en su escudo representada la figura del león por empresa: en campo blanco un salvaje con dos leones atados por una trabilla.
- 2.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 3.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. B.A.E. Tomo IV. "Hado y divisa...". Pág. 362.  
  
Leonido: ".... Desenlazando vé pernos y hebillas".  
  
"Polidoro fue quitando las armas á Leonido, y las piezas que le iba desenlazando, las arrojaba por la boca de la sima, haciendo dentro rumor de la profundidad en que paraban".  
  
Polidoro: "Ya celada y escudo/ A la sima entregué, donde no dudo/ Que no solo capaz es su secreto/ Del brazalete, el espaldar y el peto ..."
- 4.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 391.  
  
En cuanto al significado que adquirió en esta representación, el traje de armas y la divisa de Leonido, así como la posible relación de este personaje con la figura del Monarca, consúltese lo que decimos en el Apéndice 5. "La divisa de Leonido...".
- 5.- ALCIATO. "Emblemas". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.985. Págs. 93-95.
- 6.- HOMERO. "Iliada". XI, 13 y ss.

- 7.- En la mitología griega, llamábanse "Gorgonas" a tres monstruos femeninos denominados Steno, Euríala y Medusa, que vivían en Libia. En su cabeza tenían serpientes en vez de cabellos, y poseían la facultad de convertir en piedras a los que las miraban. Medusa, la única que era mortal, fue privada de la vida por Perseo. (Tema del que se sirvió Calderón para una de sus comedias mitológicas, "Fortunas de Andrómeda y Perseo").
- 8.- VALERIANO PIERO, J. "Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentari" (Basilea 1.556 y 1.575) I, 5 con referencia al tipo temible.
- 9.- HORAPOLO. "Hieroglyphica", 36. Paris 1.551.
- 10.- PAUSANIAS. "Descriptio Graeciae" V, XIX, 4. Ed. de Londres, 1.977. Pág. 491.
- 11.- Las plumas de la celada fue un adorno muy usado en el traje militar del Siglo XVII, caracterizado por su colorido y sus galas. Ya en una pragmática del año 1.611, se permite a los soldados que puedan usar "cuellos con puntas" (de encaje), "colete de ante con pasamanos de oro y seda" "y todas otras cosas se prohíben" (a todas las personas del reino, de cualquier condición y calidad).  
De esta forma, el carácter suntuario del traje militar servía de estímulo y atracción para alistarse en la milicia. Y así dice Lope de Vega en "La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba": "Y porque la soldadesca/ quede más introducida/ quieren que las plumas vuelvan/ que es la gala más preciada./ Bien hacen, que tanto alientan/ las plumas como las cajas".
- BERNIS, CARMEN. "Los Trajes". "El corral de comedias" Escenarios. Sociedad. Actores. Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. 1.983-84. Págs. 126-127.
- LOPE DE VEGA. "Diálogo militar".
- 12.- Estas medias armaduras usadas por la caballería española del siglo XVII, cubrían sólo hasta más arriba de la rodilla. Las de los grandes jefes militares se adornaban con motivos ricamente grabados; así vemos al Duque de Feria en "La expurgación de Rheinfelden", obra de Carducho que pintó para el Salón de Reinos.
- GONZALEZ DE AMEZUA, MERCEDES. "Las armas en el teatro clásico español".

- 13.- Véase lo que decimos acerca de este frontispicio en el Apéndice 5 "La divisa de Leonido", Nota 18 y Figura 3.
- 14.- Véase la Figura 3 del Capítulo XI de la presente Parte. En las entradas reales, era frecuente ver la imagen de Mercurio en su condición de mensajero de Zeus, lo hacían especialmente apto para acompañar la llegada del nuevo personaje que entraba oficialmente en la Corte.  
  
LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid, 1.985.
- 15.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 16.- Esta pintura del siglo XVII, la reproduce LOPEZ TORRIJOS, ROSA. Op. Cit., Ilustración 83.
- 17.- SHERGOLD, N.D Y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas. 1.603-1.699. Estudio y documentos". "Fuentes para la Historia del Teatro en España I". Ed. Tamesis Books Limited. London. Madrid, 1.982. Pág. 72.
- 18.- TONELETE: f. m. Arma defensiva, de que usaban antiguamente: y eran unas faldetas hasta la rodilla, rodeadas á la cintura, donde estaban aseguradas. Hoy usan este vestuario de gala para las fiestas públicas, comedias, o otras, en que se visten algunos papeles á lo heroico, ú Romano. Lat. "Armadura, vel veftis á renibus ad genua circumvoluta pendens. Lop. Arcad. f. 121. Este valeroso caballero.... con el tonelete, bordado de vanderas; y pendones, es el invencible Cordobes D. Gonzalo Fernandez. CALD. Com. Afeftos de odio, y amor. Jorn. I.  
"Un tonelete, que no/ peffaba de media pierna,/ dexaba libre el batido/ de la bota, y de la efpuela".  
  
AUTORIDADES, DICCIONARIO DE...". Real Academia Española. (Felipe V, 1.732). Ed. facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid.
- 19.- ALONSO DE OLMEDO. Actor y autor cómico, intérprete entre otras de la comedia de nuestro estudio "Hado y divisa...". Hijo del actor español del Siglo XVII Alonso de Olmedo. Murió en Alicante en 1.682. Estudió cánones en la Universidad de Salamanca, pero llevado de su afición al teatro, abandonó sus estudios para entrar en una compañía de cómicos, de la que llegó a ser director, representando por espacio de muchos años en Madrid. Por su carácter caballeroso y por su talento, supo captarse las simpatías de cuantos le trataron, y su entierro se celebró con mucha ostentación.

- 20.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982).  
"Diferentes gastos". Pág. 110.
- 21.- Véase el Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 22.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 376.
- 23.- Véase el cuadro de "La Toma de Brisach" de J. Leonardo,  
que reproducimos en la Figura 6, del Capítulo IV de la  
Segunda Parte.
- 24.- A medida que avanza el Siglo XVII, la situación  
económica es más angustiosa para la Corona. En estas  
circunstancias, nada tiene de extraño que los lujos y  
extravagancias de la gloriosa época de nuestro ejército  
quedase pronto como mero recuerdo. La Administración no  
podía costear un "vestido entero" al año, que era lo  
que necesitaba cada hombre en servicio, y a lo largo  
del Siglo XVII, los soldados se fueron convirtiendo en  
"bribones harapientos", que causaban miedo a sus  
propios oficiales, tanto o más que al enemigo.  
Perdieron el espíritu de disciplina, que años antes les  
reconocía, siendo los motines cada vez mas frecuentes.
- GONZALEZ AMEZUA, MERCEDES. Op. Cit. Págs. 242-43.
- 25.- BERNIS, CARMEN. "Tipos sociales". Op. Cit. (1.983-  
84). Pág. 121.  
Véase lo que dice esta autora sobre el vestuario de la  
gente de armas en nuestro teatro del Siglo de Oro.
- 26.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982).  
Pág. 109.
- 27.- Nos referimos a las utilizadas por los grandes jefes  
militares como podemos ver en el cuadro de Carducho "La  
expurgación de Rheinfelden", pintado para el Salón de  
Reinos.
- 28.- Encaje realizado con hilo retorcido de torcal del color  
plateado indicado.
- 29.- RASO: f.m. Tela de seda lustrosa, de más cuerpo que el  
tafetán, y menos que el terciopelo. Formase levantando  
los lizos para que texa la trama, solo de ocho en ocho  
lizos, que es texiendo solo la octava parte del  
urdimbre, quando en el tafetán, mantos, lienzos y otras  
telas endebles, trabaja todo el urdimbre por levantar  
los lizos uno si, y otro, alternativamente, como en el  
raso solo trabaja la octava parte del urdimbre, queda

esta con su lustre y la recoge el peine, con que toma cuerpo, la tela. Lat. "rafum fericum". PRAGM. DE TASS. año q.680. f.6. La (vara) de "rasos" de colores altos de Toledo o Granada, á veinte y ocho reales.

**AUTORIDADES, Diccionario de..."**

- 30.- TAFETAN: f.m. Tela de feda mui unida, que cruge, y hace ruido, luciendo con ella. Covarr. dice fe llamo afsi del fonido que hace Tif. Taf. por la figura Onomatopeya. Otros le derivan de la voz "Taffata", ó "Taffain" de la baxa Latinidad. Hai varias efpecies de el: doble, doblete, fencillo, &. Lat. "Serica tela fubtilior". PRAGM. DE TASS. año 1.680. f. 6. La (vara) de "tafetan" negro á once reales.

TAFETAN: ufado en plural fe toma por las vanderas. Lat. "Vexilla ferica". MONTALV. Com. Olimpa y Vireno.  
**AUTORIDADES, Diccionario de..."**

- 31.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Pág. 110.
- 32.- Este yelmo pertenece con seguridad a la riquísima armadura del personaje de este cuadro, el victorioso Don Alvaro de Bazán, segundo Marqués de Santa Cruz, que según la identificación de Florit se trata de una que aún se guarda en la Real Armería y que viste Felipe II en el retrato de Antonio Moro de El Escorial, como así nos dice Alfonso E. Pérez Sánchez "Don Antonio Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo". Fig. 25. Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico Archivos y Museos. Madrid 1978-79. Todo esto da ciertos caracteres de certeza a nuestra hipótesis de que todas las "armas" que intervienen en la comedia de "Hado y divisa..." se trajeron de Palacio.
- 33.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982). "Gastos echos en el Coliseo por Simon de Maseda" ("peón de la munición"). Pág. 118.

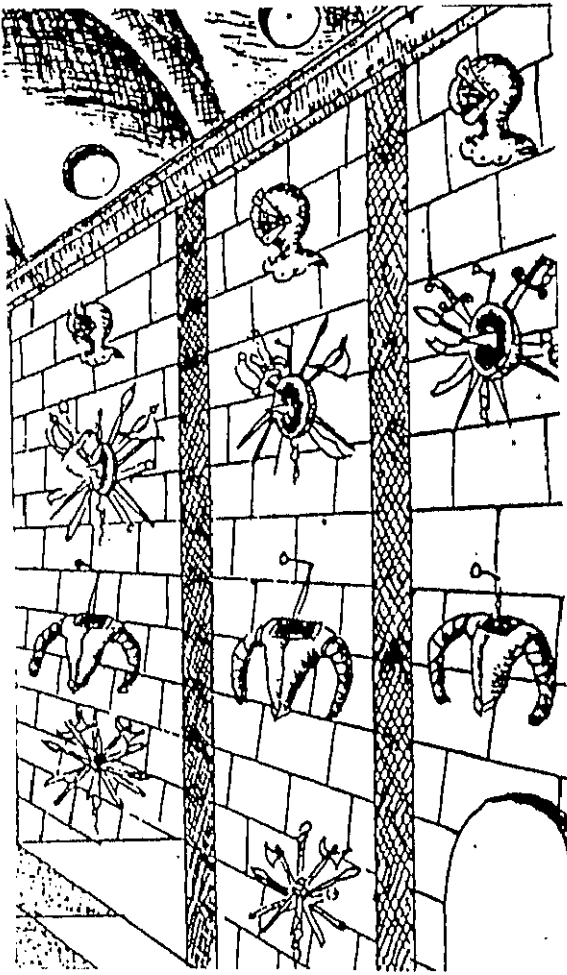


FIG. 1:  
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada Primera. "Fragua de los Cíclopes". (Detalle).  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2:  
Grabado de la "Empresa Política XVII" del libro de Saavedra Fajardo, "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresas". Amberes, 1.678.



FIG. 3:  
BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Detalle.  
Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.



FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO:  
"Andrómeda y Perseo" (1.653)  
Teatro de bosque. Detalle del personaje de Perseo.  
Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.





FIG. 5:  
IÑIGO JONES. Diseño de traje para  
Carlos I en "Coelum Britannicum".  
1.634.  
The Trustees of the Chatsworth  
Settlement.



FIG. 7: HERRERA EL MOZO.  
"Los celos hacen estrellas".  
1.672. Apoteosis de Isis. Acto II.  
Detalle de la figura de Mercurio.  
(Oesterreichische Nationalbibliothek).



FIG. 6: GOMAR Y BAYUCA.  
"La fiera, el rayo y la piedra".  
Valencia, 1.690. Jornada Primera.  
"Lucha de Cupido y Anteros".  
(Detalle).  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 8: V. SALVADOR GÓMEZ. "Mercurio con otras figuras decorativas". (Dibujo).  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 9:  
LUCAS VALDES. "Héctor".  
(Dibujo).  
Londres.  
Instituto Courtauld.



FIG. 10:  
"Suicidio de Ayas".  
Madrid. Colección particular.

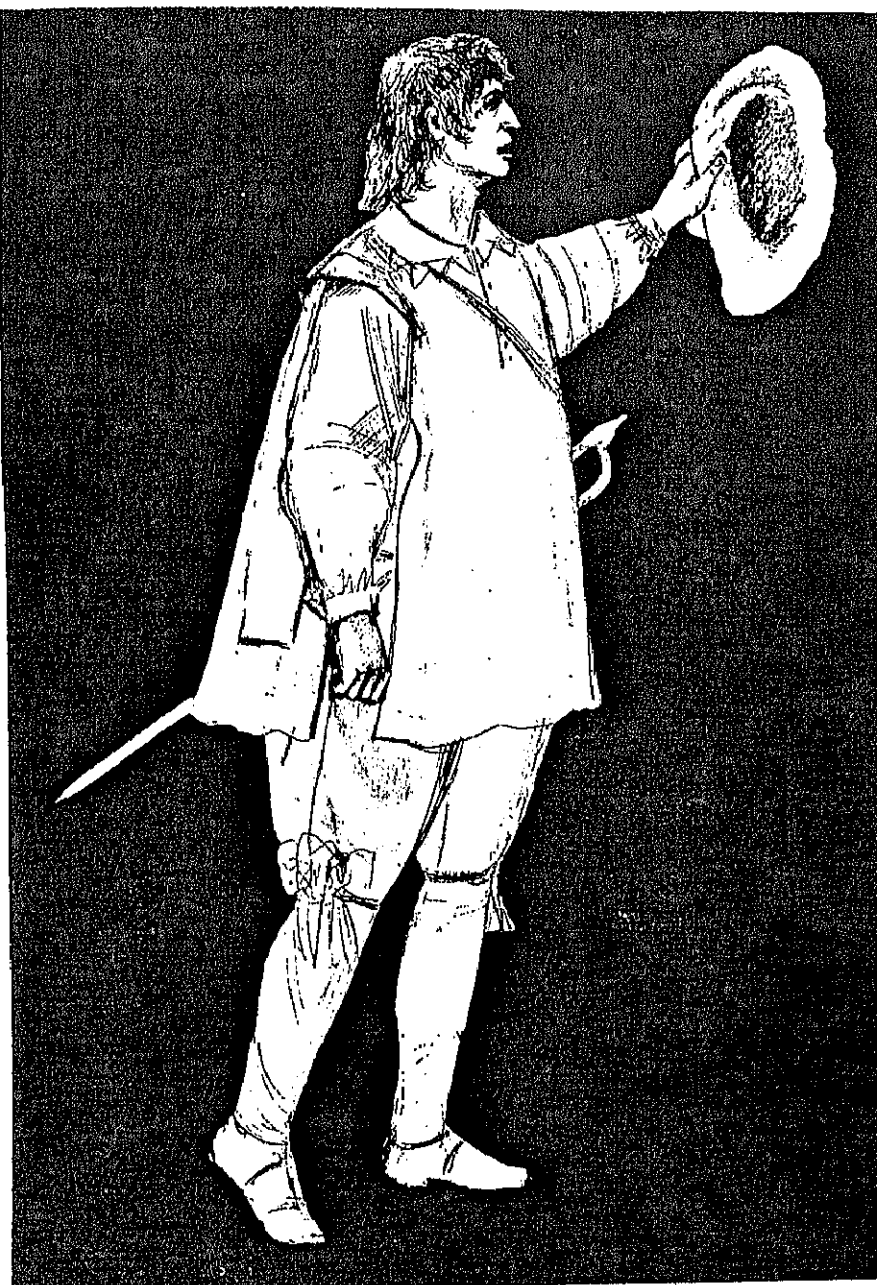


FIG. 11: E. RUIZ. "Soldado con capotillo de dos aldas, calzones, medias y sombrero (1.634)". Figurín inspirado en el soldado que posa en el ángulo izquierdo de la "Toma de Brisach" de J. Leonardo. Madrid. Museo del Prado.

G. 12:  
CASTELO. "La recuperación  
la isla de San Cristóbal".  
(fragmento).  
Madrid. Museo del Prado.





FIG. 13:  
 A. PEREDA. "El socorro de Génova".  
 Detalles:  
 Soldados con alabardas y pajecillo  
 portando un yelmo cincelado con  
 penacho de plumas.  
 Madrid. Museo del Prado.



## CAPITULO II

- LA INFLUENCIA DE LA MODA DE VERSALLES EN LOS TRAJES DE LOS PRINCIPES, ADOLFO Y FLORANTE. LA INDUMENTARIA DE BANDOLERO. (PAG. 533).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 536).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 538).

Adolfo, príncipe de Rusia y Florante, príncipe de Suevia, son dos oficiales de la armada de Trinacria, a las órdenes de Arminda.

Para realizar un estudio acerca del vestuario que lucirían en la comedia elegida, hemos de contemplar primero los dibujos de las escenas de "La fiera, el rayo y la piedra", ejecutados por los discípulos de Caudí, Gomar y Bayuca, ya mencionados. En ellos podemos advertir los figurines utilizados por ciertos personajes de dicha comedia, nos referimos en particular a los que visten las personas de Céfiro, Ifis y Pigmaleón (Fig. 1). Aunque también podemos verlos en otros personajes de esta comedia como son Lebrón, Anteo, Brunuel (Fig. 2). Modelo típico de traje masculino utilizado como podemos ver en estas representaciones teatrales, coincidente con la moda durante el reinado de Carlos II. Empleado para actores que representaban papeles que no tuvieran carácter alegórico, ni mitológico o heroico, ni de "fiera", o con algún simbolismo especial.

De este modelo de traje masculino diremos, que era idéntico al usado normalmente por ciertos cortesanos de la época. Para ello baste contemplar el retrato del "Marqués de Santa Cruz", pintado por Carreño (Fig. 3). Como podemos observar las prendas son las mismas, se componen de una larga casaca con amplias vueltas en las mangas, bajos bolsillos, corbata de encaje (que a partir de 1692, se denominará corbata a lo Steinkerke), gran peluca, ancho sombrero de fieltro adornado con plumas, amplios calzones, medias con cintas y zapatos de tacón con lazo.

La moda masculina había experimentado un gran cambio, desapareciendo entre los caballeros el uso de la ropilla y la valona, modificación que también afectará de igual modo al vestido de dama, sustituyendo el guardainfante por el corsé emballenado y el miriñaque, como más adelante estudiaremos al tratar del vestuario de Marfisa. Los anchos puños abullonados adoptados para el traje de dama irán en consonancia con las amplias vueltas de las casacas masculinas.

La moda de Versalles se propaga, y se impone en todas las cortes europeas, y como dice H. Harald Hansen (1), "todo lo concerniente a la moda y su propagación se puede decir que nació en la Corte del Rey Sol, siendo París la

villa que por primera vez en la historia merece el nombre del centro de la moda, en el sentido moderno de la palabra" (2) (Fig. 4).

Aunque hemos de considerar que el traje masculino a pesar de su influencia francesa, no llegó por estos años en nuestro país a una riqueza tan exacerbada, en cuanto a adornos y encajes se refiere, no propia del tono habitual de la moda española (3), no olvidemos que a pesar de ciertas extravagancias perdonables (4), nos encontramos ante el último monarca de la Casa de Austria, y aunque casado por estos años con una reina francesa, tal dinastía se distinguió siempre por su sencillez y austeridad en cuanto al modo de vestir se refiere, marcando con su estilo propio, en el mundo, las directrices de la moda durante mucho tiempo.

Lo importante para nosotros es que este figurín masculino, con más o menos ornamentación, en cuanto a encajes y adornos se refiere, llegó al escenario del teatro cortesano y desplazó al habitual de los corrales de comedias, y con él se vistió a centenares de personajes, que no tuviesen, un especial significado, y que nuestros príncipes Adolfo y Florante, debieron vestir de un modo parecido, permaneciendo así hasta el final de la comedia, a excepción de Florante, que por necesidades de la acción, debió de travestirse de bandido, pues así decide nuestro personaje salir vestido para no ser reconocido, con idea de asesinar al que cree Leonido (5).

Calderón, en la acotación que hace en la comedia referente a la aparición de esta persona en la escena dice: "Salen FLORANTE y soldados, de bandoleros" (6).

Este tipo de indumentaria fue utilizada por nuestro autor en varias de sus obras, destacando de forma especial, por el abundante uso que hizo de ella en "La devoción de la Cruz". Calderón sitúa la acción de este drama en Siena, comarca que es asolada por el desequilibrado "Eusebio" al mando de una tropa de facinerosos, por tanto, son varios los personajes que visten este traje, al que acompaña como arma, el arcabuz (7).

Con cierta frecuencia también se sirvió Calderón del vestido de bandolero para significar algunas alegorías inanimadas de sus autos, tales como "La Culpa", "La Lascivia", "El Afecto", "El Mundo" y "El Demonio" (8).

Aunque la figura del bandolero aparece en algunos grabados del Siglo XVIII quedando compuesta y perfectamente definida en las estampas del Siglo XIX, su iconografía en el siglo XVII es poco frecuente, por tanto, para la reconstrucción de este figurín, hemos seleccionado un dibujo

de **Velázquez** existente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que se titula "Hombre embozado". La técnica en la que está ejecutado este dibujo velazqueño, es la de lápiz negro sobre papel blanco. El personaje avanza de perfil, extendiendo las manos hacia adelante, embozado en una capa corta, su rostro se encuentra casi encubierto, según **Velasco** (9), por una gorra de orejeras, o quizá sólo por su abundante cabellera, como indica **Angulo** (10). Raro ejemplar, pues son escasísimos los dibujos que se atribuyen a **Velázquez** con alguna probabilidad, aunque costa documentalmente que dibujó mucho (11). Procedente de el Palacio de El Pardo, en cuyo Inventario de 1794, se atribuye a **Velázquez**, y se describe como "Estudio de un hombre embozado calentándose". **Mayer**, cree que probablemente pertenezca a un trozo de un dibujo mayor, y se pregunta si será estudio para el cuadro de **Velázquez** perdido, de la "Expulsión de los moriscos" (12), cosa que nos parece acertada, pues el dibujo lleva hecha una cuadrícula para poderlo ejecutar a una mayor escala e introducir la figura en alguna composición (Fig. 5).

Contemplando la indumentaria que lleva esta figura del mencionado dibujo velazqueño, podemos hacernos una idea de cómo debieron aparecer ataviados **Florante** y sus soldados en esta escena de la comedia. Embozados en una capa y cubierta la cabeza y parte del rostro, quizá con una gorra de orejeras o también con su misma melena, como opina **Angulo** de la figura de embozado del dibujo de **Velázquez**, no olvidemos que la disposición de las melenas del personaje también poseía en el teatro calderoniano su propio lenguaje escenográfico, recordemos en el personaje de **Irífle** de "La fiera, el rayo y la piedra", las acotaciones del autor acerca de la melena de esta persona (13).



## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- HARALD HANSEN, H. "Histoire du costume". Ed. Flammarion. París, 1.956.
- 2.- HARALD HANSEN, H. Op. Cit.  
Donde nos informa el mencionado autor de qué forma se propagaba la moda femenina creada en la Corte del Rey Sol. Al parecer a través de grandes muñecas que se enviaban a diferentes cortes europeas. Las "fameuses poupées", como así se las denominaba, tenían por misión la de presentar la moda femenina en todos los aspectos. La "Grande Pandora", mostraba los vestidos de gran gala, mientras que la "Petite Pandora", lucía los de trapillo, es decir la moda de viaje e interior, en cierto modo todos los trajes que no fuesen de gran gala. La Guerra de Sucesión al trono de España, no impidió la entrada de estas muñecas en nuestro país. Al mismo tiempo queda bien expresada la industria francesa que representaban estas muñecas, sus telas, sus artículos de moda. La palabra moda, así como el concepto, data de este tiempo.
- 3.- PEREZ SANCHEZ, A.E. "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura de su tiempo". Cat. Museo del Prado. 1.986. Pág. 213.  
Véase lo que dice el mencionado autor acerca del retrato del marqués de Santa Cruz de Carreño, al que considera un tanto extraño, por su riqueza en el traje, lleno de encajes, muy distinto al tono habitual en la moda española, pintado entre 1660-1670.
- 4.- Nos referimos al retrato de Carlos II, pintado por Carreño en 1677 de la Colección Harrach de Rohrau (Austria), donde podemos contemplar al monarca con un ampuloso tocado de Gran Maestre del Toisón de Oro, contrastando con otros en los que el monarca viste una indumentaria mas solemne y austera.
- 5.- Véase el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Tercera Jornada.
- 6.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. Pág. 388.

- 7.- CALDERON DE LA BARCA, P. "La devoción de la Cruz". Tomo II. Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.

Aunque son varias las alusiones en esta obra al traje de bandolero, transcribimos la acotación escenográfica del principio de la segunda jornada, página 401.

"(Monte)

Ruido de arcabuces. Salen Ricardo, Celio y Eusebio de bandoleros, con arcabuces."

- 8.- RUIZ LAGOS, M. "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". An, Inst. Est. Madr. 1.971, VII. Págs. 181-214.

Consúltese la catalogación que ha hecho este autor de las figuras alegóricas en el teatro calderoniano.

- 9.- VELASCO (Citado por Pérez Sánchez. Catálogo "El dibujo español de los Siglos de Oro". Madrid, 1.980. Pág. 113.
- 10.- ANGULO. (Citado por Pérez Sánchez, Op. Cit. (1.980). Pág. 113).
- 11.- PEREZ SANCHEZ, A.E. "El dibujo español de los Siglos de Oro. Madrid, 1.980. Pág. 112.  
De lo que se deduce que nuestros artistas del siglo XVII, no eran aficionados a conservar su obra dibujística o bien la destruían o no la consideraban, desapareciendo como vemos que ocurre con los dibujos escenográficos.
- 12.- MAYER. (Citado por Pérez Sánchez. Op. Cit. (1.980). Pág. 114).
- 13.- Acotaciones que transcribimos en el Capítulo VIII de la presente Parte y Nota 2.  
El personaje de Irífile en "La fiera...", se cubre el rostro con el cabello, con objeto de poder escapar sin ser reconocida. Ademán que está en consonancia con la forma de encubrirse de Florante y sus soldados, para no ser reconocidos como autores del crimen que van dispuestos a cometer.  
Para el estudio del cabello suelto en el teatro cortesano véase el artículo de Aurora Egido, "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón". Serta. Philológica in honorem. F. Lázaro Carreter. Cátedra. 1.983, II. Págs. 171-186.  
Véase también, lo que decimos al respecto en el Apéndice 4. "El vestido de salvaje". "Los personajes selváticos de Calderón y la "Iconología de Ripa".



FIG. 1:  
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera,  
el rayo y la piedra". 1.690.  
Jornada I. Detalle de los  
personajes, Céfiro, Ifis y  
Pigmaleón.  
Madrid. Biblioteca Nacional.

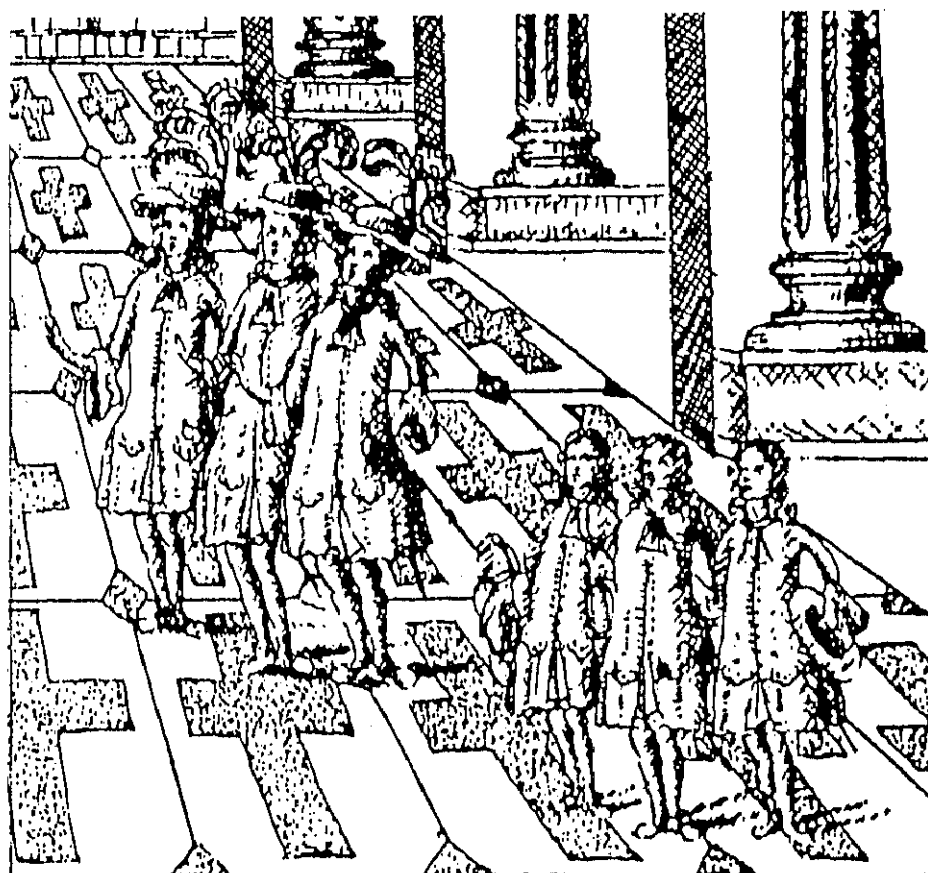


FIG. 2:  
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera,  
el rayo y la piedra". 1.690.  
Jornada III. "Templo de Venus".  
Céfiro, Ifis, Pigmaleón, Lebrón,  
Anteo y Brunuel. (Detalle).  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Marqués de Santa Cruz". Madrid. Colección del Marqués de Santa Cruz



FIG. 5:  
D. VELAZQUEZ. "Hombre embozado".  
(Dibujo).  
Madrid. Academia de San Fernando.



FIG. 4:  
PETER SCHENCK. "Fco. Luis  
Príncipe de Borbón". (Grabado)  
Amsterdam, finales del siglo  
XVII.

### CAPITULO III

- POLIDORO Y EL FIGURIN DE ESCUDERO. (PAG. 541).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 543).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 544).

Polidoro, es el escudero y amigo fiel del protagonista de nuestra comedia.

Como dice González Amezua (1), el caballero necesitaba de un escudero para ponerse y despojarse de su armadura, aunque en el siglo XV, éstas alcanzaron un notable perfeccionamiento, y un hábil ajuste de las piezas entre sí, permitiendo una relativa libertad de movimientos, pues se podía montar y desmontar sin ayuda.

El título que más le encajaría a nuestro personaje por su cometido en la comedia, sería el de "gentilhombre", que era como se nombraba al criado que acompañaba a su señor con una categoría especial, a la que solía ascender el paje al pasar de la adolescencia a la juventud. Aunque también, gentilhombre se empleaba frecuentemente como sinónimo de galán y cortés, sin implicar ningún rango especial dentro del servicio.

Como observaremos al tratar de reconstruir el figurín del gracioso Merlín, existía cierta notable diferencia entre las prendas que usaba el criado y las que vestían las clases bajas del pueblo, e incluso en la utilizada por los mismos criados había ciertas categorías en relación con sus amos, en línea con la talla y jerarquía de los mismos. Asimismo la ropa que usaba el escudero no se podía confundir nunca con la del criado.

Para reconstruir el traje que vestiría el personaje de Polidoro, nos ha parecido el más ajustado dentro de la pintura de la época, el que viste el personaje que posa en el ángulo izquierdo de la composición del cuadro de Antonio Puga "El afilador" (Fig. 1). Dicha figura, va ataviada con una especie de ropilla con mangas, a diferencia de la utilizada por Merlín, que las llevaba perdidas y con brahones. La faldilla partida del jubón de este personaje del cuadro de Puga, se ajusta a la cintura por la parte de la espalda, mientras que por delante, deja su caída normal. Va tocado con sombrero de falda grande y peinado con guedejas, lleva valona, calzones, medias y zapatos; sosteniendo con su mano derecha un arcabuz que apoya en el suelo, mientras que la izquierda la coloca sobre el hombro de otra figura (Fig. 2).

El personaje de **Polidoro**, sufre un cambio de traje en la segunda jornada de la comedia, como ya hemos comentado al hablar de **Leonido**, en el que ambos se caracterizan de humildes soldados, para disfrazar su identidad (2).

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- GONZALEZ AMEZUA, M. "Armas y armaduras". Historia de las artes aplicadas e industriales en España por Antonio Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid, 1.982.
- 2.- Véase el Capitulo I de la presente Parte, dedicado a la indumentaria que lució el personaje de Leonido. "El vestuario que lució el protagonista de nuestra comedia, Leonido".





FIG. 1: ANTONIO PUGA. "El afilador".  
Leningrado. Museo del Ermitage.



FIG. 2:  
ANTONIO PUGA. "El afilador".  
Detalle de la figura que posa  
en el extremo izquierdo de la  
composición.  
Leningrado. Museo del Ermitage.

#### CAPITULO IV

- UN ATAVIO, SEGUN LA COSTUMBRE ORIENTAL, PARA EL REY DE CHIPRE, CASIMIRO. (PAG. 546).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 548).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 550).

Es en la comedia *Casimiro, Rey de Chipre*. Viejo venerable; tío de *Arminda y Mitilene*, encargado de poner la paz a la encarnizada lucha entablada entre ambas amazonas.

Resultando ser en el desenlace final de la comedia, el verdadero padre de *Leonido y Marfisa* (1).

Para poder dibujar el figurín de esta persona, monarca de esta isla asiática, situada en el Mediterráneo oriental, hemos de considerar el reflejo de Oriente sobre el teatro de Calderón, señalado por *Valbuena Briones* (2).

Es curioso observar las numerosas veces que nuestro autor recurre en su obra dramática a nombres o a sitios que tienen una ascendencia oriental (3).

Como asimismo, encontramos en ciertos aspectos de la escenografía de algunas de sus últimas obras, un deseo de querer deslumbrarnos con efectos prodigiosos y extraordinarios, conseguidos a través de un intencionado bizantinismo. Recordemos por ejemplo, el suntuoso decorado del "gabinete real" (4).

Esta actitud de Calderón pudo ser un eco de la ampulosa imaginación que le brindaba la cultura oriental. Proporcionando a su teatro amplios espacios, allí donde la geografía no fuese obstáculo para el libre desenvolvimiento de todas las posibilidades de sus personajes. Significaba, además, dar categoría a lo lejano, a lo confuso, a lo colorista, a lo ornamental.

Lo cual nos hace pensar, que a la hora de diseñar el vestuario de personas dentro de este ámbito, como el Rey de Chipre, se sirviera de ciertos modelos donde apareciera reflejada la exuberancia de lo oriental.

Tratando de localizar en nuestra pintura del siglo XVII a personajes ataviados con una indumentaria que nos ayude a dibujar, por su semejanza, el figurín de *Casimiro*, nos hemos detenido en un retrato de "Almanzor", cuadro perteneciente a la serie pintada por *Zurbarán* entre 1641-1658, sobre la leyenda de "Los siete infantes de Lara" (5).

El invencible musulmán se nos presenta en esta pintura vestido de una exótica forma, que podría estar en la línea del vestuario que pretendemos reconstruir.

De nuevo se nos muestra Zurbarán en este cuadro como un excelente figurinista teatral (6). El personaje aparece vestido con un traje corto de color rojo, dejando ver el calzón y decorado en los finales con rica cenefa de oro, con cuello de piel vuelto, lleva banda y alfanje a la cintura, y va tocado con turbante rayado, al igual que la banda, se adorna con una rica botonadura (Fig. 1).

En cuadros de cierto pintor flamenco pero estrechamente vinculado a la sociedad española de tiempos del estreno de nuestra comedia, encontramos personajes vestidos a la manera oriental. Nos referimos a las pinturas que sobre temas bíblicos pintó Frans Francken II, composiciones de gran y pequeño formato pertenecientes a la Catedral de Sevilla y Prado, influenciadas por la corriente manierista pero con una original visión escénica y teatral (7) (Figs. 2 y 3).

Igualmente observamos personajes vestidos a la exótica manera, que estamos tratando, en la serie de dibujos escenográficos de Baccio del Bianco, de la tercera jornada de "Andrómeda y Perseo". Figurines en los que encontramos, también una clara influencia oriental (Figs. 4 y 5).

Por lo tanto, podríamos encuadrar la indumentaria de esta persona, dentro de la corriente orientalista, que aparece tanto en la pintura de la época, como en el teatro de Calderón. Corriente asimilada por nuestro autor, según Valbuena Briones, a través del conducto africano (8). Dejándonos en su obra dramática una sentida admiración hacia los lejanos países como Persia, India y Mesopotamia, en donde el Imperio Musulmán había erigido las manifestaciones artísticas más refinadas; quedando reflejadas, de igual forma, en ciertos elementos de la indumentaria de las personas de sus comedias.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. Pág. 392.
- 2.- VALBUENA BRIONES, ANGEL. "Prólogo General a las Comedias de Calderón". "El reflejo de Oriente". Ed. Aguilar. Madrid 1.987. Obras Completas. Tomo I. Págs. 42-45.
- 3.- ATKINSON, W. "Reflejos de Oriente sobre el teatro de Calderón". Véase la nota de M. Dieulafoy sobre esta obra en Revue Hispanique VII, 553.  
  
(Citado por VALBUENA BRIONES, A. Op. Cit. Pág. 43 y Nota 1).
- 4.- Véase en la Parte Segunda, el Capítulo III de esta Tesis "Las prodigiosas visiones del "gabinete real" y del "salon regio".
- 5.- Serrera, apunta que Zurbarán al pintar esta serie, pudo inspirarse en una tragicomedia de Lope de Vega sobre esta misma temática, estrenada en 1.612, o que también contribuyera a plasmar en el lienzo esta leyenda, la representación en Sevilla del auto sacramental de Bustillos "Los siete infantes de Lara", en la fiesta del Corpus de 1.635. Lo cierto es que la serie tuvo un gran éxito entre la clientela sevillana pues existe testimonio que la pintó dos veces, quizás el éxito fuese debido a que el público estaba acostumbrado a ver plasmadas en el lienzo las imágenes que antes había visto en obras de teatro y decoraciones efímeras.  
  
SERRERA, J.M. "Zurbarán". Cat. M. Cultura. Madrid 1.988. Pág. 250.
- 6.- Véase lo que decimos acerca de esta faceta de Zurbarán en el estudio que dedicamos en el Capítulo IX de la presente Parte a la indumentaria de las personas de "Arminda y Mitilene".
- 7.- La obra de Frans Francken II aunque no tuvo en nuestro país el eco de Rubens, sí consiguió una enorme

proyección popular por vías más modestas en conventos y colecciones privadas. Lo cual nos hace suponer que Calderón, que se rodeó de libros y obras de arte en sus últimos años, convirtiendo su casa en un verdadero museo, pudo tener en su estimable colección, algún cobre de este artista flamenco.

Véase lo que dicen respecto de los bienes artísticos que poseyó Calderón:

VALBUENA PRAT, A. "Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras". Barcelona. Juventud 1.941. Pág. 11.

PEREZ PASTOR, C. "Documentos para la bibliografía de don Pedro Calderón de la Barca". Madrid 1.905. Págs. 233 y 254-255.

8.- VALBUENA BRIONES, ANGEL. Op. Cit. (1.987). Pág. 44.

Según manifiesta este autor, este sentido orientalista lo encuentra el Barroco español con dos siglos de anticipación a la cultura europea, que lo pone de moda en el Romanticismo.



FIG. 1: F. ZURBARAN. "Almanzor".  
Madrid. Colección particular.



FIG. 2: FRANS FRANCKEN II. "La construcción de la Torre de Babel". (Detalle).  
Madrid. Museo del Prado.



FIG. 3: FRANS FRANCKEN II. "La Cena del Rey Baltasar".  
(Fragmento). Sevilla. Catedral.

FIG. 4:  
BACCIO DEL BIANCO.  
"Andrómeda y Perseo".  
(1.653). Jornada III.  
Teatro de jardín.  
Detalle de los perso-  
najes que posan en el  
extremo derecho.  
Cambridge, Mass, Uni-  
versidad de Harvard,  
Houghton Library.

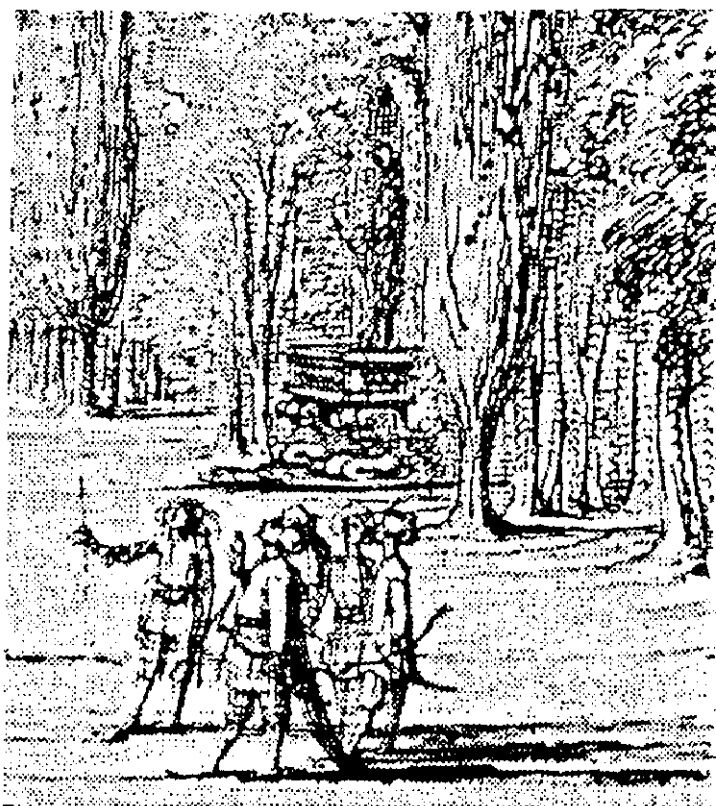


FIG. 5: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653).  
Teatro de marina. Jornada III. Detalle del ángulo  
inferior derecho. Cambridge, Mass, Universidad  
de Harvard, Houghton Library.



## CAPITULO V

- LOS VESTIDOS DE "SALVAJE" Y DE "GALA" UTILIZADOS POR LA PERSONA DE ARGANTE. (PAG. 553)
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 557).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 559).

Argante, (viejo) es un mago que puede invocar a sus órdenes con palabras misteriosas al espíritu de la diosa de las furias del averno **Megera**; y enseñar en su cueva escenas que ocurren en otros lugares distintos. Nuestro personaje es en la comedia padre adoptivo de **Marfisa**, y junto con ésta, son los personajes selváticos de la misma. Tipo de figura de gran tradición, tanto en nuestra iconografía e iconología, como en nuestro teatro, y a la que hemos dedicado, en el final de la presente parte, un Apéndice, que unido a lo estudiado en este Capítulo, nos ayudará a dibujar la figura del salvaje Argante (1).

La indumentaria utilizada por este personaje, creemos que constaba de dos trajes diferentes; uno, como es natural, va en consonancia con el de su hija, de acuerdo con su existencia selvática. El otro, es el que luce nuestro personaje casi al final de la comedia, en su aparición momentos antes del torneo. Así denomina Calderón a este vestido en la acotación que hace del mismo: "Sale Argante de gala" (2).

Para la reconstrucción del primer traje hemos de basarnos en los versos recitados por Aurelio al tratar de definir su figura, donde la califica de "... monstruo, humano/De brutas pieles cubierto..." (3).

Tratando, al igual que con otros personajes, de encontrar fuentes literarias e imágenes plásticas que nos ayuden a dibujar los diferentes tipos de la comedia elegida lo más fielmente posible, en cuanto a época, contexto e idea, nos hemos detenido, por parecernos muy adecuado, puesto que como veremos existe entre ellos bastantes puntos en común, en el personaje de Anteo, padre de Irífile, de "La fiera, el rayo y la piedra".

Anteo, es un viejo astrólogo o nigromántico, y con una existencia agreste de semejantes características a la de nuestro personaje. Su cueva es lugar de estudios mágicos, y allí mantiene prisionera a su hija, a la que ha criado en el monte temeroso, al igual que Argante, que se cumpla en ella el mal agüero que le han presagiado sus ocultas ciencias.

Así podemos leer en la acotación que hace Calderón a la indumentaria de Anteo, "Sale Anteo, vestido de pieles, con barba larga..." (4). Es decir como hombre en "traje de fiera", y de esta forma vestido de salvaje, podemos

contemplantarlo en los figurines que aparecen en la serie de dibujos de las diferentes escenas de "La fiera,...", de Gomar y Bayuca. (Fig. 1).

El figurín de Anteo en estos dibujos de la representación de Valencia de 1690, corresponden al típico "traje de fiera", utilizado en las comedias calderonianas. La indumentaria se compone de una túnica realizada con una tela de una calidad áspera y raída, sin mangas y larga hasta la rodilla, atada con una cuerda a la cintura; sobre los hombros unas pieles sin curtir, de desigual caída, que casi le llegan a los tobillos; una venerable cabeza de enorme y poblada barba, y porta en su mano derecha un gran bastón nudoso, al que podríamos denominar estaca, encontrándose asimismo descalzo. Esta era la vestimenta dentro del teatro cortesano para estos típicos personajes, como Anteo, nuestro Argante y en cierto sentido, Segismundo y Marfisa. Indumentaria que a los ojos de nuestra sociedad sería la apropiada para vestir a un personaje que tuviera que interpretar el papel de un anacoreta o hasta incluso el de un desarrapado y harapiento anciano mendigo (5).

Personaje al que por su apariencia, podríamos emparentar con las figuras de santos ermitaños y anacoretas que pueblan nuestra pintura del siglo XVII. Sirvanos de ejemplo la imagen que de San Padro "primer ermitaño", nos ofrece Velázquez en su cuadro "Los Santos Ermitaños" (Prado); lienzo pintado para la ermita de San Pablo del Buen Retiro, en 1.634 (Fig. 2).

Argante presenta algunas analogías con el personaje de "La Vida es Sueño", Basilio, pues se dá también a los estudios de las ciencias ocultas y representa el intento de dominio de la Naturaleza por parte del hombre. Claro que en cierta manera, diverge con el padre de Segismundo y se acerca más a la figura de Clotaldo, en la relación más afectiva que mantiene con su hija la adoptiva Marfisa, como maestro y padre de la fiera. Argante, podemos decir que es una mezcla de estos dos personajes de "La Vida es Sueño".

Así como el vestido de pieles utilizado por Marfisa, se menciona en una partida correspondiente a los gastos de vestuario de la comedia, no ocurre así con el de Argante, sin embargo sí nos dan cuenta del usado por este personaje casi al final de la comedia, al que nuestro dramaturgo denomina de "gala", y que fue confeccionado con "... raso berde, nacar y blanco..." y forrado de "... tafetán de color caña..." (6).

Para reconstruir este figurín dentro de lo que hemos examinado, nos ha parecido más adecuado por ser semejante, el que viste el personaje de Morfeo en el dibujo

escenográfico de **Baccio del Bianco**, dedicado a la "Gruta de Morfeo", de "Andrómeda y Perseo", 1.653. (Fig. 3).

El mencionado personaje tiene a nuestro entender puntos en común con el mago **Argante** de la comedia elegida; **Morfeo** que es el dios del Sueño en las leyendas griegas y romanas, habita en esta comedia de **Calderón** en una gruta, llamada la "Gruta del Sueño", sobre yerbas de su significado, como son los beleños que simbolizan al sueño, ya que contiene en sus raíces opio, y cipreses que según **Alciato** son árboles funestos, porque suelen engalanar las tumbas de los hombres ilustres (7).

**Morfeo**, viejo venerable, posee poderes en cierto sentido, semejantes a los de **Argante**, pues consigue que **Perseo** pueda ver en sueños escenas que ocurren en otro lugar distante, como es el aposento donde aparece su madre **Danae** vestida de dama (8). Como asimismo conseguía atraer el mago **Argante**, a través de sus poderes mágicos, la visión del "Gabinete Real" y del Palacio de **Arminda** (9).

La indumentaria que luce el personaje de **Morfeo** en este figurín de **Baccio del Bianco**, se compone de un sayo y sobre él un gabán, especie de túnica con mangas, lleva bastón y una gran barba.

Dentro del variado repertorio del vestuario escénico en las personas dramáticas de **Calderón**, es muy frecuente en las acotaciones del dramaturgo el encontrar la palabra "gala", para distinguir el atuendo de sus personajes (10), utilizándolo cuando quiere dotar la indumentaria de sus personas de un vestido alegre y sobresaliente, rico y costoso, resaltando el sentido de la fiesta y regocijo, de acuerdo con la acción del personaje en la comedia, contrastando con el traje ordinario por su brillantez y riqueza. Y esto se manifiesta en la indumentaria utilizada por **Argante** en el final de la comedia, ya que hasta entonces aparece vestido con el característico traje de salvaje. Pero nuestro dramaturgo quiere vestir al mago **Argante**, en esta escena final de un modo más suntuoso, transformando de esta forma a la fiera en un señor, transformación que se opera igualmente en **Marfisa**, (fiera-dama) en la visión del "Gabinete Real".

También hemos de detenernos en los colores utilizados en este vestido, denominado "de gala", que lució **Argante**. Ya es sabido el importante papel que jugó la técnica pictórica en el teatro calderoniano, por lo tanto el estudio de la simbología del color y todo lo que afecta al atrezzo de sus personas dramáticas y vestuario, nos es de vital importancia para poder componer las figuras de sus comedias. Como muy bien dice **Ruíz Lagos**, al hablar de la simbología del color en las alegorías inanimadas de los "autos" de

Calderón, "... plasmar una idea alegórica obliga a jugar con símiles coloristas que ayuden a desbrozar el concepto abstracto en la mente del espectador" (11). Siguiendo la idea de este autor, podemos reconocer el tono verde del raso utilizado para este traje de Argante, como símbolo de la esperanza, pues así lo registra Calderón: "Verde que significa/ la esperanza de la tierra." (12). Y precisamente este sentido de esperanza, a nuestro entender es el que deposita el mago Argante en el destino de su hija adoptiva, al haber fallado sus ardidés mágicos y no creer oportuno el implorar de nuevo a la diosa Megea. En cuanto al otro tono utilizado en este traje del mago Argante, el raso blanco-nacar, sabemos que Calderón siguiendo la tradición de los cancioneros medievales, considera al color blanco como símbolo de la castidad (13), y de este mismo color es la túnica con que viste a los neófitos en sus autos, como símbolo del Bautismo.

De esta manera, podemos pensar que el uso del color blanco en el traje de Argante, borraría de la mente del espectador toda idea del posible incesto que se dejaba deslizar en el transcurso de la comedia, ya que es un color con características honestas e inocentes, pues simboliza la castidad, sensación plástica, que pretende darnos el personaje de Argante, en ésta, su final aparición en la comedia, así como la de la alegría y regocijo que significa este color, unida a la significación que ostenta el verde emparentado en la paleta calderoniana con la propia naturaleza (14). En donde precisamente en plena selva encontró Argante, abandonada, a la que sería su hija adoptiva. La alegría que nos proporciona el color blanco hemos de emparentarla también, con el ambiente que se respira en el final de la comedia, donde nuestro personaje se reconoce asimismo como el "humano monstruo" que recogió a Marfisa, y así Casimiro, puede llegar al convencimiento de que Leonido y Marfisa son hijos suyos, nombrándoles sus legítimos herederos y anunciándose en este desenlace final de la obra, las bodas de Leonido con Arminda y de Marfisa con Adolfo de Rusia (15).

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Consúltese el Apéndice 4. "El vestido de salvaje", "Origen y simbolismo del vestido de salvaje".
- 2.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. Jornada Tercera. Pág. 391.
- 3.- Ibidem. Supra. Pág. 392.  
También la persona de Leonido en una de sus intervenciones, define así a Argante:

"Leonido. (Ap. á Polidoro.)  
Del viejo que la habla  
Al oído, cuyo aspecto  
Todo pieles, todo canas,  
Estremece, nada oigo."

Ibidem. Jornada II. Pág. 370.

- 4.- CALDERON DE LA BARCA, P. "La fiera, el rayo y la piedra". Obras Completas. Tomo II. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Jornada I. Pág. 1.604.
- 5.- Véase lo que decimos acerca del traje de fiera en el Capítulo VIII, de la Presente Parte. "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa..." y en el Apéndice 4. "El vestido de salvaje". "La "fiera" como persona de nuestra comedia".
- 6.- Transcribimos literalmente la correspondiente partida de los "gastos" de la comedia:

"Más al dicho (se refiere a Juan Díaz Rodero, mercader), por 18 baras de raso verde, nacar y blanco para vn bestido a Francisco García que hiço (a) Argante, a 36 reales la bara ...  
... 648 Rs."

"Por 18 baras de tafetán de color caña para forro, a 10 reales la bara ..... 180 Rs."

SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Representaciones palaciegas 1603-1690. Estudio y documentos". "Fuentes para la Historia del Teatro en España I". Támesis Books

Limited. London. Madrid, 1.982. (Doc. 43. Pág. 110).

- 7.- **ALCIATO**. "Emblemas". Emblema CXCVIII. "La serie de los árboles". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.985. Pág. 242.
- 8.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Obras Completas. Tomo II. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Jornada II. Págs. 1654-56.
- 9.- Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Jornada Segunda.
- 10.- **RUIZ LAGOS**, M. "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas en Calderón". An. Inst. Est. Madr. VII. Págs. 181-214.  
Así podemos comprobar la palabra "gala", en la catalogación que hace este autor de las figuras alegóricas calderonianas y su estudio del atrezzo escénico.
- 11.- **RUIZ LAGOS**, M. Op. Cit. Pág. 181.
- 12.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. Auto. "La primera flor del Carmelo". Ed. Valbuena.
- 13.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. Ibidem. Supra.  
"Blanco/ ¿Qué significa quiero saber?/ Castidad, que es/ la color de que me precio".
- 14.- **RUIZ LAGOS**, M. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". Revista "Goya". Centenario Calderón 1981.  
Donde nos dice este autor: "La paleta de Calderón recoge esencialmente 7 colores: blanco, negro, azul, verde, morado, amarillo y rojo. Cada cual ostenta su significación correspondiente: alegría, tristeza, pensamiento, naturaleza, amor y poder. Todos estos colores juegan esencialmente, el papel de tonalidades en su producción literaria, bien directamente, por medio de metáforas aplicadas, o usando la gama variada de las flores o gemas preciosas -paleta floral o de pedrería- para culminar en la visualización del diseño y del vestuario de la persona dramática".
- 15.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. Op. Cit. (B.A.E.) Jornada III. Pág. 392.



FIG. 1:  
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera,  
el rayo y la piedra" (1.690).  
Jornada Tercera. Detalle del  
personaje de Anteo.  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: D. VELAZQUEZ. "Los Santos Ermitaños".  
Madrid. Museo del Prado. (Fragmento).



FIG. 3:  
BACCIO DEL BIANCO.  
"Andrómeda y Perseo".  
(1.653). "La Gruta de  
Morfeo". Detalle del  
personaje de Morfeo.  
Cambridge, Mass, Uni-  
versidad de Harvard  
Houghton Library.



## CAPITULO VI

- LA POSIBLE RELACION DEL FIGURIN DEL EMBAJADOR DE TRINACRIA, AURELIO, CON UN RETRATO DE CARREÑO. (PAG. 561).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 562).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 563).

Aurelio, es el embajador de Trinacria, y así de Arminda, en la isla de Mitilene.

El vestuario utilizado por éste personaje, creemos encontrarlo entre la pintura del momento, en un magnífico retrato de la escuela madrileña, donde aparece la figura de un embajador, que es un fiel documento de cómo se vestían por esa época, estos altos dignatarios. Se trata de una pintura de Carreño de Miranda, existente en el Museo del Prado, donde podemos contemplar la arrogante figura del embajador de Rusia, Iwnoxitz Potemkin (Fig. 1).

La soberbia figura de este embajador del Gran Duque de Moscovia, Fedor II, pintado magistralmente por Carreño, nos puede marcar pautas para la reconstrucción del figurín del personaje de la comedia elegida, Aurelio también embajador. En él podemos observar la riqueza de las vestiduras utilizadas por este tipo de personalidades, que nos hacen sacar ciertas deducciones plásticas, las cuales podremos aplicar a la hora de diseñar el figurín del embajador Aurelio. La indumentaria de este retrato de Carreño, se compone de una túnica y manto rojos cubiertos de bordados en oro; la capa, al igual que el sombrero, va ribeteada de piel, y porta en su mano derecha el bastón de mando, a la cintura lleva un rico cinturón con espadín.

Según A.E. Pérez Sánchez "...Carreño ha conseguido con esta obra, traducir magistralmente la desbordante impresión de riqueza oriental que el personaje del embajador Potemkin, y sin duda también su séquito, debieron producir en la corte española cuando vino en embajada en 1668 y en 1681" (1). Por lo tanto no es de extrañar que esa sensación de magnificencia se llevase al escenario para vestir a este tipo de personas tan peculiares.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- PEREZ SANCHEZ, A. E. "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo". (1650-1700). Cat. Museo del Prado. Madrid, 1.986. Pág. 230.



FIG. 1: CARREÑO DE MIRANDA. "El Embajador Potemkin".  
Madrid. Museo del Prado.

## CAPITULO VII

- LA ORIGINAL INDUMENTARIA DEL GRACIOSO MERLIN.  
(PAG. 565).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 568).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 570).

Merlín es el criado de Leonido en nuestra comedia. Para tratar de dibujar el retrato psicológico y plástico de este personaje, clásico por antonomasia en el teatro español del Siglo de Oro, hemos de considerar que Calderón sigue, en general, con más cuidado que el mismo Lope, las instrucciones que éste había propuesto en su "Arte nuevo de hacer comedias" (1), y así mezcla en ellas lo serio con lo cómico, y lo hace de una manera funcional y subordinada al tema de la pieza, los pasajes bufos sirven como alivio y contraste al desarrollo trágico de la acción y manejan la idea fundamental de la obra desde la perspectiva del humor. La consideración de los acontecimientos desde dos puntos de vista, amplía la visión del espectador, le entretiene mejor y es típica de la manera de ser española, ya que como muy bien dice Valbuena Briones, "El humor, posibilidad de ver el lado jocoso de las cosas, es algo inherente del carácter hispánico y Calderón lo utiliza con sabiduría en su fórmula dramática" (2).

En cuanto a la indumentaria que luciría el personaje de Merlín dentro de la comedia elegida, sería el clásico utilizado ya anteriormente en las comedias de corral, pero hemos de tener en cuenta que los criados en sus variadas categorías de escuderos, lacayos, pajes, etc., son personajes en los que su vestimenta debe tener imprescindiblemente cierta relación con la de sus señores. Y como muy bien dice Carmen Bernis, "su traje es espejo y expresión de la categoría de sus amos" (3).

Las prendas que viste el criado no son las que usan las gentes del campo, ni las clases bajas del pueblo, el criado a diferencia del labrador lleva "ropilla" (4), sobre el jubón, mientras que éste último, vestía el jubón suelto (5), calzón de lienzo y abarcas, como podemos observar en una figura que se encuentra de espaldas, en el dibujo de una escena campesina de Antonio del Castillo, que está en la Academia de San Fernando de Madrid (Fig. 1), mientras que si era rico se cubría con sayo (6), calzón y polainas sobre las medias y se calzaba con zapatos de lazo al estilo del San Isidro del dibujo de Carreño de la Academia de San Fernando de Madrid y de otras obras dedicadas a la figura de este Santo (Fig. 2). El jubón que llevaba el criado debajo de la ropilla, era al estilo del traje cortesano ajustado, no como el del labrador que era suelto, apropiado para las faenas del campo (Fig. 3). El criado solía tocarse con sombrero de "falda grande", y se peinaba con "guedejas", según la moda

cortesana impuesta hacia 1.640. El resto del vestuario lo componía la "valona", cuello grande y vuelto sobre la espalda, hombros y pecho, de origen francés, los calzones de tono marrón, las medias y los zapatos. Una figura de criado que está sosteniendo un cántaro en el cuadro de Antonio Puga, "La Taberna", perteneciente a la Colección Milicua de Barcelona, nos podría dar una idea para dibujar este figurín (Figs. 4 y 5).

En una de las escenas dibujadas por Baccio del Bianco para "Andrómeda y Perseo", nos referimos a la escena final del primer cuadro, de la jornada tercera, podemos contemplar a una figura que aparece a nuestra derecha, en el proscenio, fuera por tanto de los bastidores, luce una indumentaria semejante a la que nos estamos refiriendo, se trata del personaje de Bato, que al igual que Merlín, interpreta el papel de gracioso en la comedia. Esta figura, está en actitud declamatoria fuera de lo que acontece en el escenario, y como dirigiéndose a los espectadores, y viste también ropilla, ajustada a la mitad del cuerpo, con brahones de los que penden las mangas perdidas y valona. Va tocado con sombrero de falda grande con pluma y lleva espada. En nuestra comedia no se menciona que Merlín fuera armado, pero como hemos dicho, el traje y demás accesorios de la indumentaria del criado, solía ser tan rico como la del caballero, aunque si su amo era persona principal, no existía entre ellos gran diferencia (Figs. 6).

Hemos de tener en cuenta además, para tratar de reconstruir el vestuario utilizado por el personaje de Merlín en esta última comedia de Calderón, que el gracioso en su segunda intervención en la obra, ya que la primera la hace entre cajas, aparece vestido de "librea de máscara", como así lo dice Calderón en el texto de la comedia (7). Libreas muy vistosas y adornadas con los distintivos propios de las hazañas de nobles caballeros, eran utilizadas en las "máscaras", festejo celebrado por los nobles a caballo, que se ejecutaban de noche con antorchas encendidas, corriendo parejas. Aunque la librea también fue utilizada como vestido uniforme de las cuadrillas de caballeros en cualquier festejo público. En algunas ocasiones, este vestido era dado por los grandes señores a sus criados, con distintivos alusivos a su nobleza y rango, pero no es éste nuestro caso, ya que el personaje declara en sus versos, que librea y caballo son de su amo (8).

Es ésta una de las pocas acotaciones que da nuestro dramaturgo acerca del vestuario de los personajes que intervienen en "Hado y divisa...". No cabe duda que sería de gran efecto para su caracterización, haciendo, si cabe, más ridícula ésta figura a los ojos de los espectadores, no acostumbrados a ver a un criado con ese tipo de vestimenta

tan legendaria, ya que la frecuente en estas comedias, era la descrita anteriormente.

La librea de máscara utilizada por el personaje de Merlín en esta comedia, sería un brial propio de los hombres de armas, una especie de tonelete que consistía en un traje de manga corta con falda hasta las rodillas, dejando ver las mangas del jubón y las medias, e iría adornada vistosamente, pues así lo recita en sus versos el propio Merlín (9), por lo que podemos asegurar que dicho traje iría engalanado con "velillos", especie de tela muy sutil y rara, tejida con algunas flores de hilo de plata. En cuanto al "oropel", puede que se refiera al distintivo, al escudo de armas que llevaría sobre el pecho, quizá hecho de hoja de latón muy batida con apariencia de oro. La cabeza de los caballeros en estas mascaradas, solía ir adornada con diademas de flores (Fig. 7).

Aunque Calderón no menciona para nada el cambio de traje en esta persona, nosotros hemos pretendido trazar un esbozo de cómo se vestía este tipo de gracioso en otras comedias de las mismas características a la tratada, pues estamos en la idea de que por requerimiento de la acción, el personaje de Merlín debió de utilizar también una indumentaria semejante a la descrita en primer lugar (criado-gracioso). Nos referimos a que nuestro personaje en todo momento no quiere ser reconocido como criado de tal señor, con lo cual con dicha librea adornada tan vistosamente y en la que figurarían, como así solía ser, el distintivo de su amo, difícilmente podría pasar inadvertido a los ojos de sus enemigos.

Reafirma esta hipótesis, la partida de los "Gastos" que nos dá cuenta acerca del costo de un "bestido de villano" (10), para el actor Andrés de Cos (gracioso), para cuya hechura se gastó "12 baras de raso musgo y porcelana". El color "musgo", se refiere a un tono pardo oscuro, sin duda utilizado para los calzones, y el color "porcelana" para la ropilla.



## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- "La comedia nueva", cuajó definitivamente con Lope de Vega, quien dió la pauta que seguirían Tirso, Guillén de Castro, Ruíz de Alarcón y Mira de Amescua. Esta comedia incluía toda la sociedad en su órbita, era esencialmente un teatro social y de relaciones personales; una sola obra podía abarcar todo el tiempo (veinte años o más) y tantos lugares o países como se le antojara al poeta.

Los personajes, reflejando en parte los de la "commedia dell'arte" eran figuras históricas aparte galanes, damas, criados, viejos y graciosos, con grupos de militares, letrados, campesinos y villanos. Al tratar de temas religiosos y de vidas de santos, el poeta se solía apoyar en las técnicas del auto sacramental y usaba tramoyas y apariencias.

Calderón, en la segunda etapa de los corrales que empieza hacia 1650, introdujo nuevos elementos, y trasladó el teatro de temas esencialmente personales, hacia temas más teológicos y cósmicos.

CASTILLEJO, DAVID, "VI Dramaturgos, actores y ensayos". "Escenarios. Sociedad. Actores". Catálogo. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. 1.983. Pág. 260.

- 2.- VALBUENA BRIONES, ANGEL. "Calderón y la comedia nueva". Espasa Calpe.
- 3.- BERNIS, CARMEN. "Los trajes". Op. Cit. (Cat. Teatro Español, 1.983). Pág. 125.
- 4.- "Ropilla": Vestidura corta con mangas y brahones (rosca o doblez) que ceñía la parte superior del brazo y, de las cuales pendían regularmente otras mangas sueltas o perdidas, y se vestía ajustada al medio cuerpo sobre el jubón.
- 5.- El jubón suelto y no ajustado que usaban las gentes del campo, en nada se parecía al jubón del traje cortesano, forrado y extraordinariamente ceñido.
- 6.- El sayo, que en su día fuera prenda de uso general, había pasado de moda desde mediados del siglo XVI,

cuando dejaron de estilarse entre los hombres los vestidos con faldas. En las comedias del Siglo de Oro, el sayo es una de las prendas propias de villanos, labradores y pastores.

- 7.- CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo IV. Comedias. "Hado y divisa...". B.A.E. Pág. 360.

- 8.- "Merlin. (dirigiéndose a Arminda)  
Pues yo no sé otra respuesta;  
Que aunque no puedo negar  
Que el caballo y la librea  
son suyos,..." (de su amo).

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Jornada Primera. Pág. 360.

- 9.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem. Supra.  
Así describe Merlín la apariencia de su librea de máscara y caballo a Arminda:

"Porque entre otros, alquilados  
A que en ellos resplandezcan  
Oropeles y velillos,  
percances de día de fiesta..."

- 10.- "Mas al dicho, por 12 baras de raso musgo y porcelana para Andrés de Cos, para un bestido de villano, a 30 reales la bara.... 300 Rs."

SHERGOLD N.D. y VAREY J.E. "Representaciones palaciegas". 1603-1699. Estudio y Documentos". "Fuentes para el Estudios del Teatro en España" I. Ed. Támesis Books. Limited. London. Madrid, 1.982. "Bestidos". Pág. 109.



FIG. 1:  
A. DEL CASTILLO. "Escena campesina".  
(Dibujo).  
Madrid. Academia de San Fernando.



FIG. 3:  
A. DEL CASTILLO. "Dos campesinos".  
(Dibujo).  
Madrid. Academia de San Fernando.

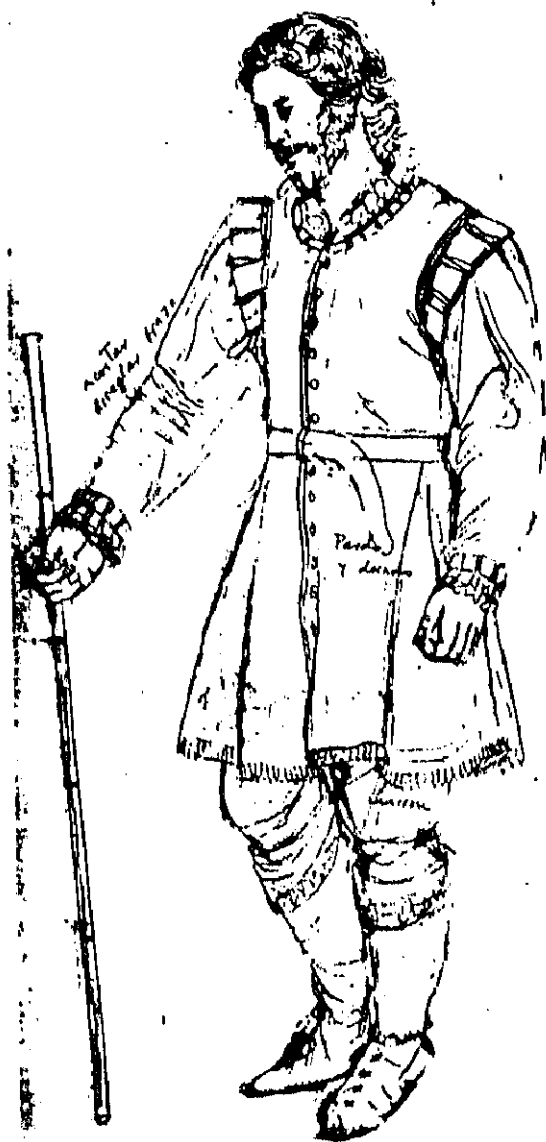


FIG. 2:  
E. RUIZ. Figurín de labrador rico,  
inspirado en el San Isidro que se  
conserva en la Iglesia Parroquial  
de Villanueva y Geltrú.



FIG. 4:  
ANTONIO PUGA. "La taberna".  
Barcelona. Colección Millicua.



FIG. 5: E. RUIZ. Figurín de criado, inspirado en cierta figura que aparece en el cuadro de A. Puga, "La taberna".



FIG. 6:  
BACCIO DEL BIANCO.  
"Andrómeda y Perseo" (1.653).  
Jornada III. Teatro de jardín.  
El personaje de Bato (Detalle).  
Cambridge, Mass, Universidad  
de Harvard, Houghton Library.

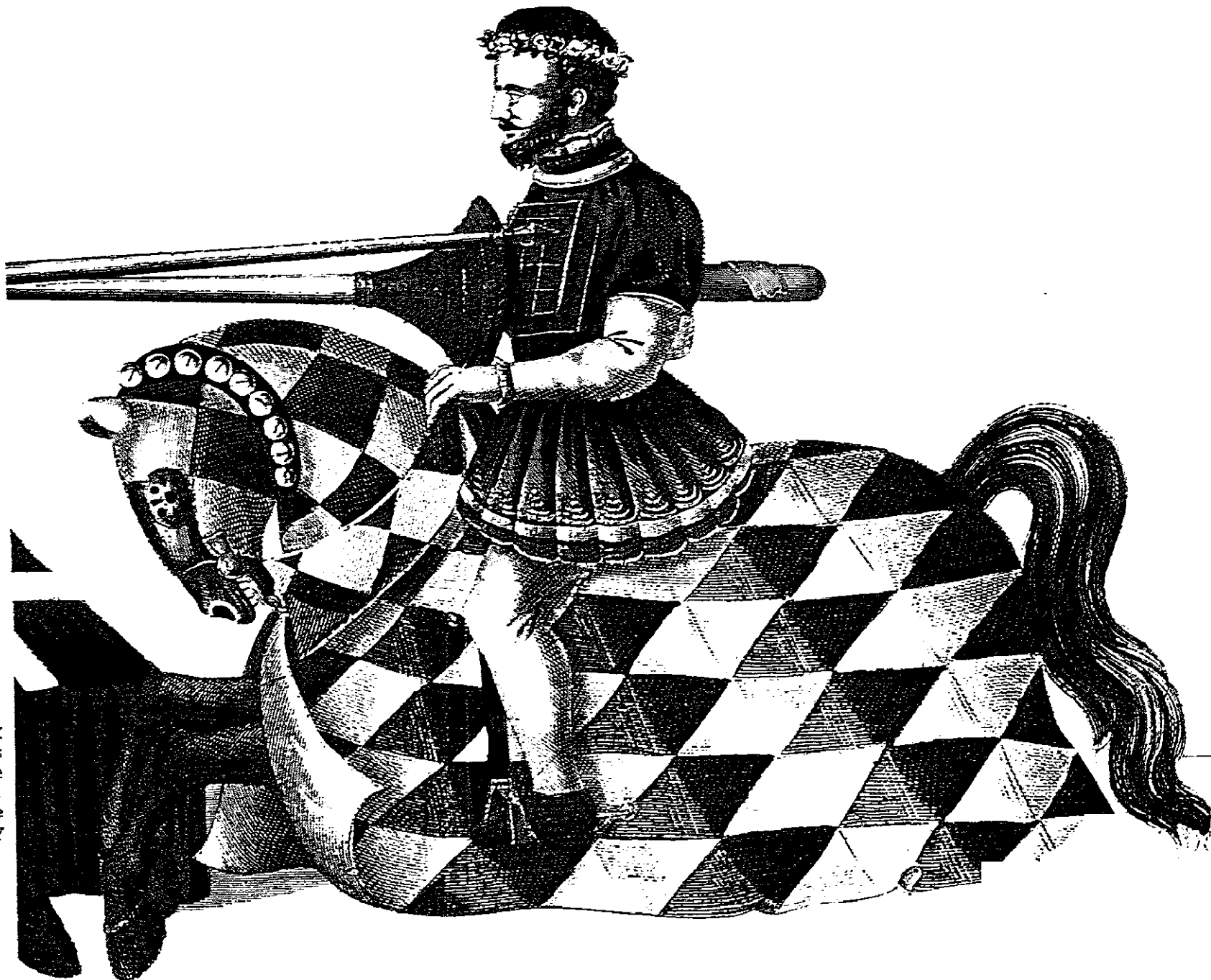


FIG. 7:  
Grabado del siglo XIX  
inspirado en imágenes  
de la Edad de Oro de  
la Caballería (siglo XV),  
perteneciente al libro de  
E. Kottenkamp. "The History  
of Chivalry and Armor".

## CAPITULO VIII

- LOS CAMBIOS DE TRAJE DE LA SALVAJE MARFISA. LA INFLUENCIA DE LA MODA FRANCESA EN EL VESTIDO DE DAMA EN NUESTRO TEATRO CORTENASO DE FINALES DEL SIGLO XVII. (PAG. 574).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 581).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 584).

Marfisa, protagonista de "Hado y divisa...", hace su primera intervención en escena en la primera jornada de la comedia, según la acotación escenográfica de Calderón "vestida de pieles" (1). Indumentaria habitual en este tipo de personas del teatro calderoniano a los que podemos denominar "fieras"; dentro de las series de dibujos escenográficos existentes, tenemos un ejemplo muy característico de este figurín de teatro, que además coincide con la existencia agreste y crianza de nuestra protagonista. Se trata de una de las figuras que aparecen dibujadas en la serie de Gomar y Bayuca, para la escenografía de la comedia, también de Calderón, "La fiera, el rayo y la piedra", nos referimos a la persona de Irífile, tipo de personaje selvático al igual que Marfisa, criada en un monte por su anciano padre Anteo, para evitar que en ella se cumpla el mal agüero que ha visto su padre en las ocultas ciencias. Irífile, aparece en escena "vestida de pieles, suelto el cabello" (2), al igual que Marfisa, lo que nos confirma el uso de este tipo de indumentaria por parte de nuestro autor para estas personas.

En cuanto a la disposición del pelo en este tipo de personas, hemos de considerar que poseyó en el teatro calderoniano su propio lenguaje, haciéndole intervenir en el juego escénico. Así, la salvaje Irífile en "La fiera...", con idea de no ser vista, se cubre el rostro con el cabello y de esta forma poder escapar sin ser reconocida (3).

Otra pieza que era complemento indispensable en estos personajes selváticos, fue el bastón nudoso, como así podemos verlo en la serie de dibujos citada. Simbolizando en este aditamento, el dominio de estos seres sobre lo irracional (4) (Fig. 1)

Las cuentas de los gastos del vestuario de "Hado y divisa..." nos ofrecen datos acerca de quién fue la actriz que interpretó el papel de Marfisa y del coste de su vestuario:

"A Manuela Escamilla 600 reales por el vestido de pieles." (5).

También el personaje de Climene de la comedia de Calderón, "Faetón" (6), viste una indumentaria semejante, prueba de ello es una partida de los gastos del vestuario de dicha comedia del año 1.679, donde aparece un "vestido de

pieles" para la misma actriz, lo que nos demuestra también su especialidad en este tipo de papeles (7).

Las características plásticas que nos presenta el personaje de Marfisa en la primera jornada de "Hado y divisa...", tanto en su caracterización, como por su indumentaria, coincide bajo nuestro punto de vista, y salvando las diferencias, con las adoptadas en la pintura española de esta época para los cuadros de santas penitentes, sírvanos de ejemplo "La Magdalena adolescente o Santa Tais" de Ribera, y también su "Santa María Egipciaca" ambos en el Prado, y la pintada por Carreño en 1.654, que se encuentra en la Real Academia de San Fernando de Madrid (Figs. 2 y 3), imágenes que de igual forma nos ofrece nuestra escultura barroca, sírvanos de ejemplo la "Magdalena penitente" de P. de Mena, del Museo de Escultura de Valladolid (Fig. 4). Figuras todas ellas que nos recuerdan a la selvática protagonista de nuestra comedia, suelta la melena y con una vida de renuncia a las cosas de este mundo, que les conduce a llevar una existencia agreste, casi salvaje como Marfisa y dentro de un escenario de bosque con gruta, como el que rodea a nuestra protagonista. Si nosotros llegáramos a ser pintores de la escena, seguro que nos inspiraríamos en alguno de estos arquetipos de la pintura española de santa penitentes, para tratar de reconstruir lo que fueron estos "salvajes", personajes tan peculiares dentro del teatro calderoniano y a cuyo vestido dedicaremos un apéndice en el final de esta Tesis (8).

La aparición de la persona de Marfisa en la segunda jornada de "Hado y divisa...", se produce sobre un estrado, con un lujoso vestido, rodeada de damas que la estaban peinando y dentro del entorno de un espacio cortesano (9). Nos imaginamos que el atuendo que luciría Marfisa en este momento de la obra, a juzgar por el calificativo que da Calderón en la acotación en la que nos dice que iba "vestida ricamente" (10), creemos que se trataría del traje correspondiente al de una gran dama de la Corte, ya que nuestra protagonista hace su aparición en la escena con los honores adecuados a un personaje de la realeza.

La prenda utilizada para distinguir a este tipo de damas desde los primeros tiempos de nuestro teatro cortesano, fue la del guardainfante, convirtiéndose en el traje oficial de las comediantas (Fig. 5), y a pesar de las duras críticas que de él se hicieron, se mantuvo creciendo exageradamente hasta los primeros años del reinado de Carlos II (11).

Pero hemos de considerar que en las fechas del estreno de nuestra comedia, la moda femenina española en ciertos sectores, sufrió un cambio, y éste se llevó a la escena, por esta razón para llegar a realizar una reconstrucción más



auténtica de la indumentaria que lució Marfisa en esta mutación, es conveniente que revisemos ciertos retratos de damas de la pintura madrileña del momento, que nos aportarán una visión más fiel de cómo debió de ser el modelo de este figurín escénico.

Nos referimos a cierto retrato de Carreño, pero no perteneciente al grupo en los que observamos cierta dependencia de los modelos velazqueños, pintados entre 1658 y 1670, en los que pesa todavía la tradición velazqueña en cuanto a moda y gesto (12), si no al pintado por este artista en 1679 a la joven esposa de Carlos II, M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns, apenas llegada a Madrid, y en el que podemos ver a la Soberana en traje de corte, con un riquísimo lazo de pedrería en el escote; el pelo en crenchas que caen sobre el pecho y sobre los hombros, sujetas por delante por unos lazos encarnados. La falda, amplísima es de rica decoración de plata en forma de tres amplias bandas paralelas superpuestas a una seda rameada, visible sobre todo en la cintura. Anchísimos puños de encaje y una banda de diamantes y esmeraldas, que cruza su pecho, dando al retrato un aspecto de extraordinaria riqueza (13) (Fig. 6).

Que la reina francesa influenció con su nuevo atuendo a la moda española, sobre todo en ciertos círculos de la nobleza, es evidente; M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns en toda la iconografía que existe de su figura, aparece con un diseño de vestido y peinado semejante al del retrato citado, de línea tan en consonancia con la moda francesa del momento, y que fue el adoptado por ciertas damas de la Corte española, como podemos observar en los retratos de Claudio Coello de Doña Nicolasa Manrique del Instituto Valencia Don Juan de Madrid y de Doña Teresa Francisca de Mudarra del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ambas pinturas marcan la pauta de la moda femenina durante el reinado de Carlos II, en ellas se advierte la forma del peinado, en dos crenchas, que aunque adornado con lazos y flores, tendía a dar una mayor importancia al rostro y el empleo de trajes más escotados, que en fechas anteriores, con gran riqueza de encajes y joyeles (Figs. 7 y 8).

Según C. Martí y T. Misse, valiéndose como ejemplo de un retrato de María Medicis de principios del siglo XVII, advierten que después de las faldas de "crinolina" (especie de refajo inflexible) y de los llamados "verdugados" (guardainfantes) de enormes caderas, hace su aparición en Francia el "miriñaque", consistente en un número de aros escalados y sostenidos con cintas reunidas en un cinturón, sobre estos miriñaques se montaban los ricos trajes (14). La caída de la falda que proporcionaban estos "miriñaques", está más en concordancia con los retratos que hemos puesto como ejemplo, nos referimos al de Carreño de la Reina M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns y al de Doña Teresa Francisca de Mudarra de

**Claudio Coello.** En ellos podemos observar que las enormes caderas, propias del guardainfante han desaparecido, la falda por tanto va aumentando su anchura a medida que desde la cintura baja a los pies, por lo que llegamos a la conclusión, que el guardainfante de creación española y que tanto contribuyó a dar esbeltez al cuerpo, realzando con su diseño las famosas pinturas de Velázquez, desapareció durante el reinado de Carlos II, el estilo de estos trajes sirvió como inspiración a los creadores de la moda francesa, cuyos trajes eran presentados como modelos Velázquez o modelos meninas. Y aunque con la desaparición del guardainfante, desapareció el faldón, sí se utilizó la sobrefalda que podía llevarse cerrada o abierta indistintamente, soltando o anudando las cintas de los lados, dejando asomar la falda interior que solía ser de ricas telas brocadas, es decir con alguna labor de oro, plata o seda, con el torzal o hilo retorcido o levantado.

Otra creación de la corte del Rey Sol, en cuanto a indumentaria femenina se refiere, y que influenció a la moda española fue la del corsé emballenado (15), de cuerpo rígido y prolongado en punta por delante, con ligeras modificaciones, tuvo una duración desde mediados del siglo XVII (1660), en el que fue creado, hasta finales del siglo XVIII, como así lo encontramos en los referidos retratos, y en la dama que posa en alto en el cuadro de Van Kessel "Familia en un jardín" que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid. Los trajes de este momento fueron muy escotados para la época, pero casi siempre iban adornados con un cuello de encaje, y en él se solía colocar alguna pieza de pedrería, las mangas por el contrario se prolongaban hasta el puño, aunque fueran cortas se adoptaba la doble manga, como vemos en la referida dama del jardín, o con anchísimos puños de encaje abullonados como así aparece la Reina M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns en el mencionado retrato (Figs. 9 y 10).

Por lo examinado, podemos llegar a la conclusión, que el traje de dama en el teatro, sufrió una notable transformación de acuerdo con los cánones que marcaba la moda del momento durante el reinado de Carlos II, y que todas estas modificaciones que sufrió el vestido femenino, por estos años, las encontramos reflejadas en la escena. Para darnos cuenta del notable cambio que se operó en los figurines escénicos femeninos, basta observar el modelo de traje femenino diseñado por Baccio del Bianco en 1653, para la comedia de Calderón "Andrómeda y Perseo", de clara influencia hacia los modelos utilizados por Velázquez, con guardainfante y sobrefalda y los peinados tipo menina (Fig. 11). Y como contraste, observemos los dibujados por Gomar y Bayuca en 1690, para la representación de "La fiera, el rayo y la piedra". La diferencia, aunque en estos últimos la mano del dibujante es más torpe e ingenua, podemos comprobar que

es evidente; la falda que lucen estos figurines escénicos ha perdido las anchas caderas, propias del guardainfante, y en la cintura se acusa el uso del corsé emballenado, por la rigidez de la cintura y en el acabado en pico, el pelo cae sobre los hombros dejando más libre el rostro. También se advierten los anchísimos puños abullonados (Fig. 12).

Asimismo, se observan todas estas innovaciones de la moda femenina escénica en otras series escenográficas ejecutadas en fechas más cercanas al estreno de nuestra comedia, sirvanos de ejemplo ciertos figurines femeninos que aparecen en la "Escena del Jardín" dibujados por Herrera El Mozo, para "Los celos hacen estrellas" de Juan Vélez de Guevara en 1672. Estos modelos aunque diseñados con una visión de pintor más que de dibujante, nos permite observar la caída de la falda más sosegada, la rigidez de la cintura y sobre todo los amplísimos puños abullonados (Fig. 13).

Precisamente en el mismo año del estreno de "Hado y divisa..." está fechado un dibujo atribuido a Claudio Coello (16), que se conserva en la Real Academia de San Fernando y además fue ejecutado por el mismo motivo que el estreno de nuestra comedia, ya que se trata de una "Alegoría de las Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleáns". En él podemos ver a dos figuras femeninas, que quizá por los símbolos que las acompañan se traten de las alegorías de Francia y de España, en ellas se advierte una indumentaria semejante a la descrita. Pertenecen este boceto, al parecer, a una de las decoraciones levantadas para tan fausto acontecimiento, lo que nos hace comprobar que la moda marcó su huella tanto en el teatro como en las conmemoraciones públicas (Fig. 14).

Una vez revisada la transformación que se operó en el figurín escénico de dama de nuestro teatro cortesano, en fechas aproximadas al estreno de "Hado y divisa...", es de suponer que nuestra protagonista debió de lucir en la escena-visión del "gabinete real", un modelo de vestido de un diseño semejante a los documentos gráficos consultados pertenecientes a las puestas en escena de "Las celos hacen estrellas" (1672) y de "La fiera, el rayo y la piedra" (1690).

Otra causa que hemos de considerar de este figurín de Marfisa, es el impacto que produciría a los ojos del público, después de haberla contemplado en la primera jornada de la comedia caracterizada de "salvaje", al verla de repente de nuevo en escena con las galas propias de una gran dama de la corte, subida sobre un estrado en un deslumbrante gabinete real y arropada por el coro de camareras que le estaban peinando como si se tratara de una reina.

Un cuadro que nos presenta una escena semejante, siendo el entorno que la rodea no un lujoso gabinete real, sino un jardín, es la composición ya tratada de Jan Van Kessel "Familia en un jardín", aunque pintada por un artista flamenco que mantiene la técnica preciosista de su origen, se le vé en esta obra plenamente identificado con el ambiente y el mundo de los artistas madrileños del momento. Siendo esta pintura un vivo exponente del ambiente cortesano madrileño del reinado de Carlos II, por esta razón nos hace establecer cierta relación con la escena del gabinete real de Marfisa, sobre todo la figura central que aparece también sentada en un plano más alto del que marca el suelo de la composición y con una actitud y prestancia semejante a la que debió de adoptar nuestra protagonista en este momento de la comedia (Fig. 10).

También encontramos un paralelismo y un semejante significado entre la figura de Marfisa en esta escena y la imagen que nos ofrece una pintura del siglo XVII de un supuesto retrato de "La Calderona". La actriz aparece en este cuadro, al igual que la protagonista de nuestra comedia, ataviada con un rico vestido de un diseño semejante al tratado y además peinando su larga cabellera en este caso ella misma; la acompaña probablemente una alegoría, "La Vanidad" (Fig. 15).

Hemos de hacer cierta observación acerca de este nuevo vestuario que luce Marfisa en este momento de la comedia, y es que el cambio de traje de los personajes de las comedias de Calderón, nunca es gratuito, como muy bien dice Aurora Egido "...significa que cambia la situación del personaje en su "status" social, en su identidad y en el desarrollo de la acción" (17).

El cambio de identidad de nuestra protagonista, se hace realidad gracias a Argante, éste consigue a través de sus invocaciones mágicas, que su hija Marfisa se vea rodeada de un gran lujo y placer, no teniendo necesidad de buscar nada fuera de sí, manteniéndola así a salvo del maleficio que la acecha. Ciertos versos que recita Argante al comprobar la presencia de Leonido en esta escena-visión son prueba de la transformación de Marfisa. Dicen así:

"...Sé que viendo en tu mudanza  
Que como monstruo te pierde  
Y como deidad te halla..." (18).

Igualmente en "La fiera, el rayo y la piedra", la salvaje Irífle, personaje calderoniano tan emparentado con nuestra protagonista, al salir de su sueño cambia su indumentaria selvática por una propia de la más alta alcurnia y gusta de la misma manera de las galas y el lujo propio de la Corte (Fig. 12). Así, también en "La vida es

sueño", **Segismundo**, que vive en una prisión oscura, entregado a los instintos de su naturaleza salvaje, al decidir **Basilio** llevarle a la Corte de Polonia, sufre un cambio de traje semejante al que nos estamos refiriendo, que le induce a un deseo de gozar de toda la riqueza que tiene a su alrededor; encontramos pues cierto paralelismo en estas transformaciones salvaje/caballero como de salvaje/dama, de estas obras calderonianas y la que se opera en el personaje de **Marfisa** de nuestra comedia (19), transformaciones ya estudiadas por el profesor Varey (20).

Tras la ilusoria visión del "gabinete real", producto de las artes mágicas de Argante, es de suponer que la persona de **Marfisa**, volviera a su traje habitual, cambiando el traje de gran dama por el vestido de salvaje. Aunque **Calderón** no da ninguna acotación escenográfica al respecto, es de suponer que sus siguientes intervenciones hasta la escena del duelo de la tercera jornada, aparecería vestida con la indumentaria selvática, como así nos da a entender recuerda que el caballero la encontró en un "estado feliz y poderoso", haciendo alusión a la visión del "gabinete real", donde ella lucía las galas propias de una dama de ese "real alcázar" (21). Lo cual nos da a entender que en este momento, no las lucía pues iba vestida de acuerdo con su condición agreste.

Esta misma transformación se produce igualmente, en el personaje de **Irífile** de "La fiera, el rayo y la piedra" donde habiendo lucido en su vestuario la ostentación de una gran dama, vuelve en la tercera jornada de la comedia a su habitual indumentaria de origen selvático, como así podemos verla en el dibujo escenográfico de **Gomar y Bayuca** perteneciente a la tercera Jornada de dicha comedia (22).

En la escena del duelo, final de la tercera jornada de "Hado y divisa...", nuestra protagonista, al parecer, vistió al igual que su contrincante el traje de armas; indumentaria de la que ya dimos cuenta al tratar de reconstruir la utilizada por el personaje de **Leonido** para la mencionada escena (23).

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 2.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. "La fiera, el rayo y la piedra". Jornada primera. Obras Completas. Ed. Aguilar. Tomo II. Pág. 1.593.
- 3.- "Irífile...  
donde estoy. ¿Quien, sin ser vista, pudiera  
de aquí escapar?.

Cúbrese el rostro con el cabello, y al irse a entrar,  
salen Céfiro y Pasquin."

Ibidem. Ibidem Supra. Jornada Primera. Pág. 1.594.

Véase también lo que decimos acerca del significado  
del cabello en estas figuras en el Apéndice 4, "El  
vestido de salvaje", "Los personajes selváticos de  
Calderón y la "Iconología" de Ripa".

- 4.- Consúltase lo que decimos acerca del significado de la  
pieza del bastón que acompaña a estas figuras en el  
Apéndice 4. Ibidem Supra.

Véase también la Figura 1 del Capítulo V de la presente  
parte, donde podemos contemplar al salvaje "Anteo",  
personaje de "La fiera...", portando como atributo un  
bastón nudoso.

- 5.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.. "Representaciones  
palaciegas 1603-1690. Estudio y documentos". Fuentes  
para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books  
Limited. London. Madrid 1.982. (Documento 43. 1680).  
"Bestuarios en dinero". Pág. 108.
- 6.- "A Manuela Escamilla, que hizo a Climene, por vn  
bestido de pieles..... 40 Reales".

Ibidem. Doc. 40. "Gastos de la comedia de Faetón".  
1679-1680:

- 7.- **ESCAMILLA, MANUELA:** Célebre comedianta y música gallega del siglo XVII. Se ignora la fecha de su nacimiento; m. en 1695. Debutó a los siete años formando parte de la compañía de su padre Antonio Escamilla. Manuela cantaba entremeses con mucha gracia, y se conserva la música, compuesta por ella misma, de un entremés que cantó en palacio en presencia de Carlos II, y de dos romances con estribillo que cantó en el teatro del Buen Retiro en la comedia de "Orfeo y Eurídice". (Enciclopedia Universal Ilustrada. Espasa Calpe Editores. Madrid, 1.963).
- 8.- Véase la relación que establecemos entre estas "fieras" del teatro calderoniano y la figura utilizada por Ripa para significar "La Penitencia".  
  
Consúltese el Apéndice 4, "El vestido de salvaje", "Los personajes selváticos de Calderón y la "Iconología" de Ripa".
- 9.- Acerca de la aparición de la persona de Marfisa en esta escena del "gabinete real", véase en la Segunda Parte, el Capítulo III. "Las prodigiosas visiones del "gabinete real" y del "salon regio"" y la Nota 51.
- 10.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 11.- **BERNIS, CARMEN.** "Los Trajes". "El Corral de Comedias". Escenarios-Sociedad-Autores. Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1.983.  
Según esta autora, en los años 30 del siglo XVII, se introduce un nuevo sistema para ahuecar las faldas, el "guardainfante". Utilizando un armazón de mimbre llamado "pollera" y enagüas almidonadas. La base de la falda ya no es circular; se ensancha hacia los lados y queda más aplastada delante y detrás. Como toda novedad, el guardainfante causó escándalo.
- 12.- Nos referimos a los retratos de Carreño de la Marquesa de Santa Cruz (Colección Marqués de Santa Cruz) y de la Condesa de Monterrey (L. Galdiano Madrid). Y al de "Dama desconocida" del Banco Exterior de España, y a los de "Dama de la Casa de Medinaceli" y "Retrato de Dama" de la Fundación Medinaceli. Casa de Pilatos de Sevilla, en los que predomina la más pura tradición velazqueña, y en los que la amplitud del guardainfante alcanzó límites insospechados.
- 13.- Este retrato se encuentra en el Monasterio de Guadalupe donado en 1683 por el Nuncio Sabas Millini. Otro ejemplar de busto se conserva en la Colección del Banco de Oviedo.

- 14.- MARTI MISSE, C. y MISSE MARTI, T. "Conferencia sobre el traje histórico femenino desde los primeros tiempos hasta nuestros días". Ed. Martí. 1940.
- 15.- Ibidem. Supra. (1940).
- 16.- PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E. "El dibujo español de los Siglos de Oro". M. Cultura. Madrid. Mayo 1980. Cat. Fig. 109. Págs. 65-66.  
Según nos dice este autor, este dibujo está considerado en la Academia como anónimo madrileño del Siglo XVII, aunque Angulo señaló su semejanza del dibujo con otros de Claudio Coello y lo atribuyó decididamente, aún admitiendo la posibilidad de la colaboración de Donoso.
- 17.- EGIDO, AURORA. "La fiera, el rayo y la piedra". Cátedra 1989. Pag. 265. Nota 1876.
- 18.- CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo IV. Comedias "Hado y divisa...". B.A.E. Jornada II. Pág. 370.
- 19.- Véase lo que decimos acerca de las transformaciones que se operan en estos personajes con el cambio de atuendo en el Apéndice 4. "El vestido de salvaje", "La "fiera" como persona de nuestra comedia".
- 20.- VAREY, J.E. "The Use of Costume in some Plays of Calderón". Calderón and the baroque Tradition. Ed. por Kurt Levy, Ontario Wilfrid Laurier University Press. 1985. Págs. 109-118.
- 21.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Jornada III. Pág. 387.
- 22.- Véase la figura 16 del Capítulo IV de la Segunda Parte, donde podemos ver a la persona de Irífile de nuevo vestida de salvaje y quitándole la espada a Céfiro.
- 23.- Véase el Capítulo I de la Presente Parte. "El vestuario que lució el protagonista de la comedia, Leonido".





FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra" (1.690). Jornada Primera. Detalle de la salvaje Irifile. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: J. RIBERA. La Magdalena adolescente o Santa Tais. (Detalle). Madrid. Museo del Prado.



FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Magdalena penitente". Madrid. Academia de San Fernando.



FIG. 4: P. DE MENA. "Magdalena penitente". Escultura policromada. Valladolid. Museo de Escultura.



FIG. 6: CARREÑO DE MIRANDA. María Luisa de Borbón (Orleáns). 1.679. Guadalupe. Monasterio.



FIG. 7: C. COELLO. "Dña. Nicolasa Manrique". Madrid. Instituto Valencia D. Juan.



FIG. 8: C. COELLO. "Dña. Teresa Francisca de Mudarra". Bilbao. Museo de Bellas Artes.



FIG. 5: J. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA. "Traje de teatro a la antigua española". Madrid 1.777.



FIG. 9:  
Dama distinguida en traje de  
verano. Corte de Versailles.  
(Talla dulce iluminada).  
París, hacia 1.695.



FIG. 10: VAN KESSEL. "Familia en un jardín".  
Madrid. Museo del Prado.



FIG. 11: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Detalle de los guardainfantes y los peinados tipo menina, utilizados por las damas en esta producción. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.

FIG. 12: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada II. Jardín. Detalle del personaje de Irifile y damas. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 13: HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas". (1.672). Teatro de Jardín. Detalle de los personajes. (Oesterreichische Nationalbibliothek).



FIG. 14: C. COELLO. "Alegoría de las bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.





FIG. 15: ANONIMO DEL SIGLO XVII. Actriz del siglo XVII.  
 (¿La Calderona?).  
 Madrid, Descalzas Reales.

## CAPITULO IX

- EL MODELO DE ATUENDO DE LAS AMAZONAS, ARMINDA Y MITILENE, Y SU VINCULO CON LA PINTURA DE LA EPOCA. (PAG. 590).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 595).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 598).

Arminda y Mitilene son el tipo de dama amazona, usual y constante en la obra calderoniana (1).

Calderón, en las personas de Arminda y Mitilene, trata de dibujarnos un tipo de personaje de mujer guerrera, de ánimo casi varonil, inspiradas, quizás, en ciertas razas guerreras de las que se suponían haber existido en tiempos heroicos, recogido en las leyendas de Herodoto (2), y de las que se dice que usaban el arco como arma principal, y para manejarlo mejor se extirpaban o comprimían desde niñas el pecho derecho.

Sabemos que ambas personas, durante la contienda que mantuvieron en la segunda jornada de la comedia, vistieron el arnés (3). Vamos a estudiar ahora el vestuario de estas en otras de sus intervenciones en la comedia.

Para reconstruir la indumentaria que lució Arminda en su primera intervención no nos ha parecido indicado el traje de dama, dependiente de la moda cortesana, tan utilizado por estas fechas para este tipo de personas en otras puestas en escena. A nuestro entender, creemos que a estas damas amazonas, tan peculiares en el teatro calderoniano, se les dotaría en su indumentaria, de algún distintivo especial, de acuerdo con la valerosa empresa que iban a desarrollar en el transcurso de la comedia.

Después de una revisión por nuestra pintura del Siglo de Oro, tratando de localizar un figurín idóneo que se ajustase a la línea dramática y a la acción de esta persona de la comedia en su primera salida a escena, nos ha parecido el más concordante el modelo que viste la "Santa Cristina", perteneciente a la serie de santas pintadas por Zurbarán (Fig. 1).

Modelo, que a nuestro entender, va de acuerdo con la imagen de realeza, guerrera y heroína al mismo tiempo con que se nos muestra la persona de Arminda en la comedia, a la que podríamos emparentar por su intrepidez y valentía, aunque con diferente ideología, con las figuras que nos presenta Zurbarán en esta serie iconográfica.

Como podemos observar el mencionado vestido de esta "Santa Cristina", está compuesto por un traje muy corto sobre una vasquiña. Este conjunto fue usado con especial frecuencia, tanto entre las mujeres "principales", en su

versión rica, como entre las mujeres "comunes". Es difícil saber que nombre se les daba a estos trajes cortos que tanta aceptación tuvieron, según nos dice Carmen Bernis (4). Las mangas como podemos observar, están inspiradas en la moda francesa, y lleva decoración almenada en el borde inferior del traje.

Esta serie de retratos de santas, pintados por Zurbarán entre 1.630 y 1.658, "retratos a lo divino", auténtica galería de mujeres de procesión o de teatro, no pintadas para rezar ante ellas, sino para que nos acompañen con sus paseos, que nos impresionan, como reinas que hicieran su entrada triunfal en nuestro pueblo (5).

Respecto al vestuario utilizado por Zurbarán para estas figuras de "santas", Pérez Sánchez, señala que sus trajes "no son los contemporáneos del artista, aún cuando algunas veces puedan ser los rostros retratados", y que se ha dicho que derivan de estampas de Pieter de Baillis sobre dibujos de Teniers el Viejo (6). En cambio, Sáez Piñuela, lo estudia como reveladores de la moda femenina del siglo XVII: "Zurbarán se limita a retratar a las jóvenes damas sevillanas con adornados trajes de vistoso colorido, telas suntuosas y adornos valiosos" (7). Aunque esta segunda opinión nos parece más acertada, para nosotros el pintor extremeño se nos muestra en el vestuario de estas santas como un excelente figurinista teatral, y que debió inspirarse por su cuidada indumentaria, más que en las procesiones y en las representaciones de autos, como han señalado ciertos historiadores, en la indumentaria utilizada por ciertas heroínas de las comedias de nuestro teatro del Siglo de Oro.

Indumentaria que asumió para semejantes papeles nuestro teatro cortesano, en representaciones anteriores a la que tratamos de reconstruir, como así podemos ver este mismo modelo de traje corto sobre vasquiña al estilo de las santas zurbaranescas, en el vestuario utilizado por ciertos personajes femeninos diseñados por Bacio del Bianco en 1.653, para la serie de dibujos escenográficos de "Andrómeda y Perseo" (8). Modelo semejante, fue frecuentado por el teatro británico a partir de 1.631, para vestir a sus personajes de heroínas (Fig. 2).

Revisando las cuentas de los gastos en "Bestidos" de la comedia, hemos encontrado una partida de "13 baras de tela nacar y plata de Seuilla para vn bestido a Francisca Vezon que hizo a Arminda a 77 reales la bara... .. 1.001 Rs."

Otras partidas de los mismos, nos dan cuenta de la clase de tela utilizada para el apresto de dicho vestido, "... por 13 baras de tafetán anteado para aforro, a 10 reales ... .. 130 Rs."



Así como también, figuran los gastos realizados en "baras de encajes de plata de Venecia, anchos y pequeños para guarnición", que es muy probable que fuesen utilizados para el adorno del vestido (9).

Lo cual nos hace pensar que la persona de **Arminda**, sufrió un cambio de traje y que este debió de ser en la escena-visión de su palacio en Trinacria.

Su aparición en esta escena la sitúa **Calderón** en "un salón regio de suntuosísima arquitectura", sentada en un sitio y cercada de damas (10).

Por lo que podemos advertir, tanto por las calidades de las telas y adornos con que se confeccionó dicho vestido, como por el entorno donde ubicó **Calderón** a esta persona, así como por su condición de soberana, **Arminda** debió salir a escena en este cuadro ataviada con un rico vestido, de un diseño semejante al que lució **Marfisa** en la escena-visión del "gabinete real". Es decir, un modelo de traje escotado, adornado con cuello de encaje, con cintura en pico, amplia falda, pero con caída sosegada, y anchísimos puños de encaje abullonados. Vestido que bajo la influencia de la moda figuró tanto en nuestra pintura, como en nuestros escenarios (11).

Este modelo al parecer, debió exhibir la primera dama de nuestra comedia, hasta que cambió sus galas por el arnés, para la escena de la batalla que mantuvieron ambas amazonas, y que a nuestro entender, volvería a lucir en el final de la comedia.

La actriz encargada de desempeñar el papel de **Arminda** en la representación de 1.680, fue **Francisca Vezon**, conocida también por "La Bezona", fué además autora de comedias y especialista en papeles de primera dama (12). En la representación de "Faetón" del año 1.679 en el Coliseo del Retiro, "La Bezona" encarnó a la bella "Tetis", persona rescatada de la amenaza de una fiera por "Faetón", al igual que en nuestra comedia **Arminda** es salvada por **Leonido** de los horrores de un incendio (13).

Para el figurín de **Mitilene**, de todo lo revisado nos ha parecido el modelo más apropiado los que visten algunas figuras de la escena "Bosque de Diana", de la fábula de **Carlo Coppola**, "La Nozze Degli Dei" (Florencia, 1637), dibujados por **A. Parigi** (14). Las aludidas figuras, pertenecientes también a la iconografía de mujeres guerreras, van cubiertas con quitón corto ajustado a la cintura sobre falda de volantes, la cabeza adornada con plumas y otros símbolos. Estas ninfas de **Diana**, cazadoras al igual que **Mitilene**, portan arco y flechas (15).

Tratando el vestuario de estas figuras de amazonas, como son **Arminda** y **Mitilene**, no debemos pasar por alto los modelos presentados por **Rubens** en sus composiciones, pintor tan en la línea de la concepción pictórico-escénica del teatro calderoniano, como muy bien ha observado **Enrique Rull** (16). Figuras que nos van a servir más que para dibujar el vestuario de estas amazonas, para poder captar el significado del modo de sentir del personaje, de sus aptitudes para el combate y de su gran habilidad, en el manejo del arco, además de ser consumados jinetes (17), descendientes todas ellas, de aquel pueblo legendario de mujeres guerreras que según la leyenda mitológica se estableció en Asia Menor, procedentes del Caúcaso, e invadieron Atica y su capital, Atenas.

Sírvanos de ejemplo, cierto detalle de "El Triunfo de la Iglesia", que es un cartón para tapiz de la serie realizada por el pintor para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid en 1.628, en el que podemos contemplar en el ángulo inferior izquierdo de la composición una figura de amazona sujetando las riendas de un caballo que tira del carro triunfal; viste quitón corto ajustado a la cintura encima de una falda ancha, dejando ver su seno izquierdo, como si quisiera taparse el derecho comprimido, según la tradición, por el manejo del arco, como así lo podemos observar en la estatuaria griega. Lleva el pelo recogido hacia atrás y trenzado, y calza crépides (Fig. 3).

Para la escena del duelo entre las dos amazonas, debieron sufrir un cambio de traje, mudando sus adornos femeninos por el arnés. Se conserva un dibujo de **Baccio del Bianco**, denominado "costumbrista", en el Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi, en Florencia (Fig. 4), que nos podría servir para rehacer este modelo de figurín de dama guerrera. La figura que nos representa este dibujo, va cubierta con espaldar y peto labrado y lleva decoración almenada en su cintura de pico, viste jubón de doble manga abullonada, a la francesa, acusando una enorme caída a la altura del codo, del que se muestra en el ángulo superior derecho del dibujo un detalle, el tonelete va partido por el medio y en el ángulo inferior derecho del dibujo se nos ofrece una muestra de su rayada decoración. Lleva esclavina ligera anudada a los hombros y recogida a la cintura, dejándose caer a la altura de la pantorrilla, calza caligas romanas, altas, atadas con cintas y va tocada con un ligero casco decorado con plumas de fantasía, como arma lleva una espada a la cintura.

La prueba de que un figurín con diseño semejante al de **Baccio del Bianco**, se llevó a la escena para personas de similares características, lo podemos comprobar en el traje que visten ciertas figuras de amazonas que llevan cogidos de la mano a los cupídllos en la escena del "Jardín de Venus",

de la fábula "Le Nozze Degli Dei" de C. Coppola, dibujada por A. Parigi (18).

Para recomponer la escena del duelo entre las dos amazonas, hemos seleccionado dentro de la pintura española del Siglo XVII, una obra que nos muestra un combate entre dos mujeres, se trata de una pintura de Ribera, existente en el Museo del Prado, que en las fechas de nuestra comedia se encontraba decorando el Alcázar. El mencionado cuadro ilustra un episodio de crónica ocurrido en Nápoles en 1552, cuando, en presencia de Vasto, Isabella de Carazi y Diambra de Petinella se enfrentaron en un duelo por el amor de Fabio de Zeresola. Esta pintura por su idea compositiva, totalmente escénica, con las dos figuras de mujeres guerreras, armadas, una ya rendida defendiéndose con su escudo, y otra empuñando valientemente su espada, tratando de rematar a su adversaria, están, a nuestro entender, paralelas en cuanto a carácter e idea a las personas de Arminda y Mitilene (Fig. 5).

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- VALBUENA BRIONES, A. Notas preliminares a las comedias de Calderón. "Hado y divisa...". Tomo I. Obras completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Pág. 2097.
- 2.- Herodoto nos dice que las amazonas eran mujeres guerreras oriundas del Cáucaso y organizadas en tribus, que llegaron a formar un pueblo belicoso en el Ponto Euxino (mar Negro), a orillas del Termolón, cerca de Trebisonda, y cuya capital era Temiscira.
- 3.- Así lo declara la persona de Alfreda, dama de honor de Arminda, cuando esta última decide salir al encuentro de Mitilene:  
"Alfreda:  
Todas tus damas, señora,  
De sus adornos y galas  
Depuesto el uso, sabremos  
A tu imitacion trocarlas  
Al arnes, no por lisonja  
(Que no hay lisonja en las damas),  
Sino por gozo de estar  
A los ojos de su ama  
Airosas, con el cariño  
Que engendra la semejanza."
- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. ("Hado y divisa...") B.A.E. Pág. 373.
- 4.- BERNIS, CARMEN. "Los trajes". "El Corral de Comedias. Escenarios-Sociedad-Autores". Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1.983. Pág. 178 y Fig. 95.
- 5.- GALLEGO, J. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ed. Aguilar. Págs. 253-254 y 296.
- 6.- PEREZ SANCHEZ, A.E. "Torpeza y humildad en Zurbarán". "Goya". Núms. 64 y 65 (1.965). Pág. 273.
- 7.- SAEZ PIÑUELA, M.J. "Goya". Núms. 64 y 65. Págs. 284 y ss.

- 8.- Véase la figura 11 del Capítulo III. Segunda Parte.
- 9.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London (1.982). "Gastos de la comedia de Hado y divisa". "Bestidos", Pag. 109.
- 10.- Apendice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 11.- Consúltese en el Capítulo VIII de la Presente Parte. "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa".
- 12.- "La Bezona", acompañó en su excursión artística por Francia a los insignes hísttriones Sebastián de Prado y Roque de Figueroa, llevados a París por la Infanta María Teresa, que casó con el Rey Luis XIV de Francia. Allí permaneció once años, tornando a España cargada de laureles. Casó en Madrid con Vicente Olmedo y falleció en la Corte en 1.703.  
(Enciclopedia Universal Ilustrada. Espasa Calpe. Editores. Madrid 1.963. Págs. 560-61).
- 13.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982) "Gastos de la comedia Faetón". Doc.: 40. Pág. 92.  
Véase también la escena de la comedia referente al incendio ocasionado en el cuartel de Arminda.  
(Calderón. Op. Cit. B.A.E. Pág 379).
- 14.- Véase la figura 1 del Capítulo II. Segunda Parte.
- 15.- Recuérdese su manejo del arco en la primera jornada de la comedia, cuando intenta capturar al "nuevo monstruo":  
Leonido dirigiéndose a Mitilene:  
"Suspende, hermoso prodigio,  
la cuerda al arco; que sobran  
las armas contra un rendido".  
CALDERON. Op. Cit. Pág. 361.
- 16.- RULL, ENRIQUE. "El sentido teatral de Rubens es paralelo al sentido pictórico del Calderón sacramental, pues los dos han sabido fundir las artes visuales con las poético-dramáticas en una verdadera síntesis".  
"Calderón y la pintura". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid 1981-82. Pág. 24
- 17.- Recuérdese como en la Segunda Jornada, Arminda pide un caballo para dirigirse a la playa e impedir la entrada

en Trinacria a Mitilene y su armada.  
CALDERON. Op. Cit. B.A.E. Pág. 375.

18.- Véase la figura 8 del Capítulo IV, Segunda Parte.

FIG. 3:  
P. RUBENS.  
"El Triunfo de la  
glesia". Cartón para  
apiz. (Detalle).  
Madrid. M. Prado.

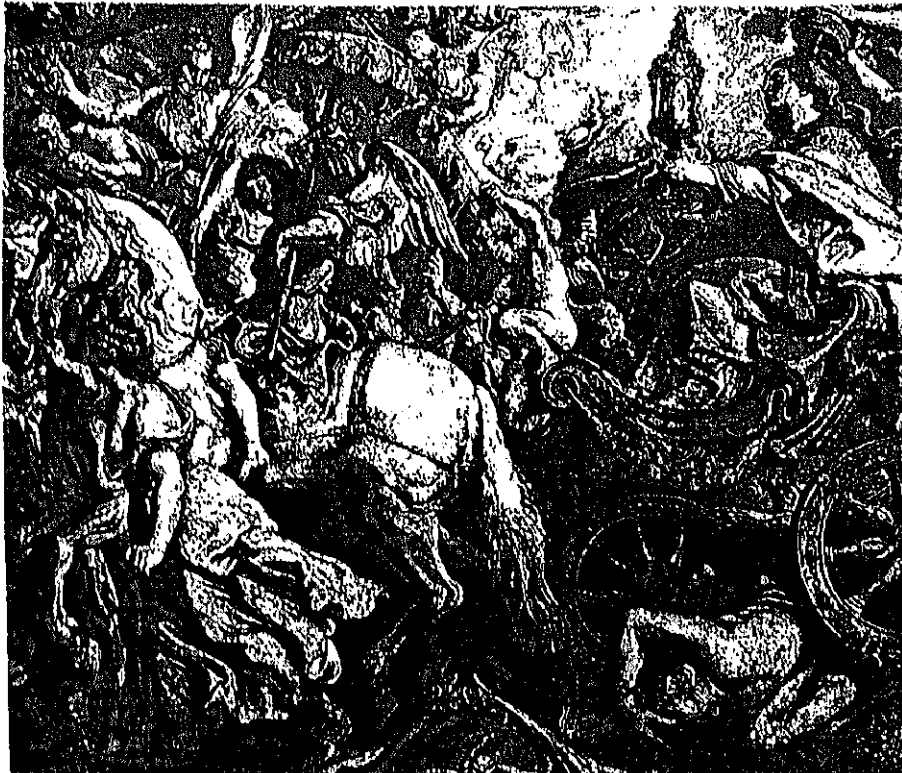


FIG. 4:  
BACCIO DEL BIANCO  
"Costume" (Dibujo)  
Florence. Uffizi  
Gabinete de Dibujo  
y Estampas.



FIG. 5: J. RIBERA. "Combate de mujeres".  
Madrid. Museo del Prado.





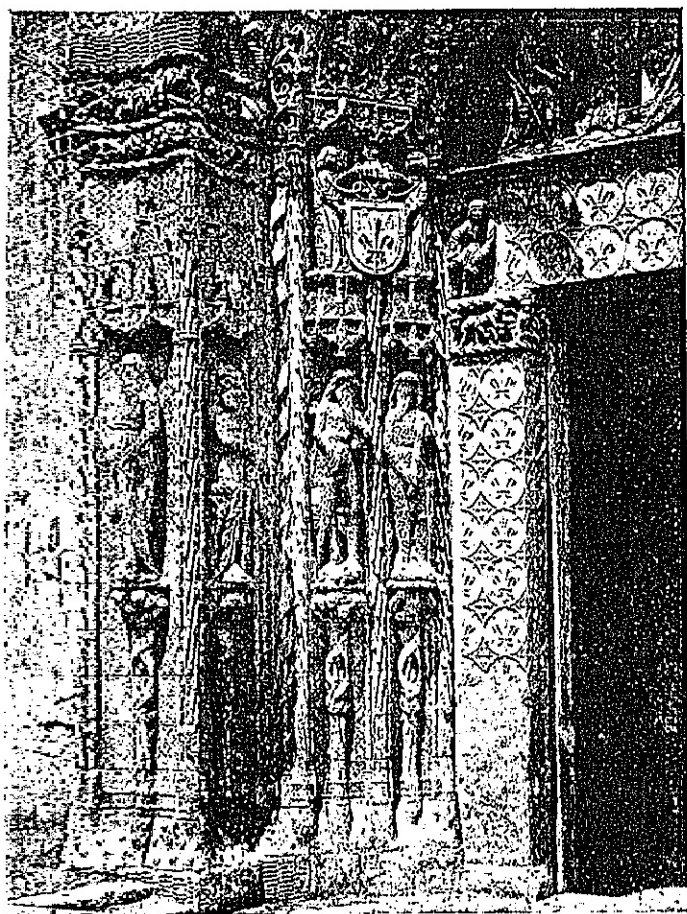


FIG. 4:  
Valladolid. Fachada de San Gregorio.  
Detalle de los "salvajes".



FIG. 6:  
C. RIPA. "América".  
"Iconología". Siena 1.613.

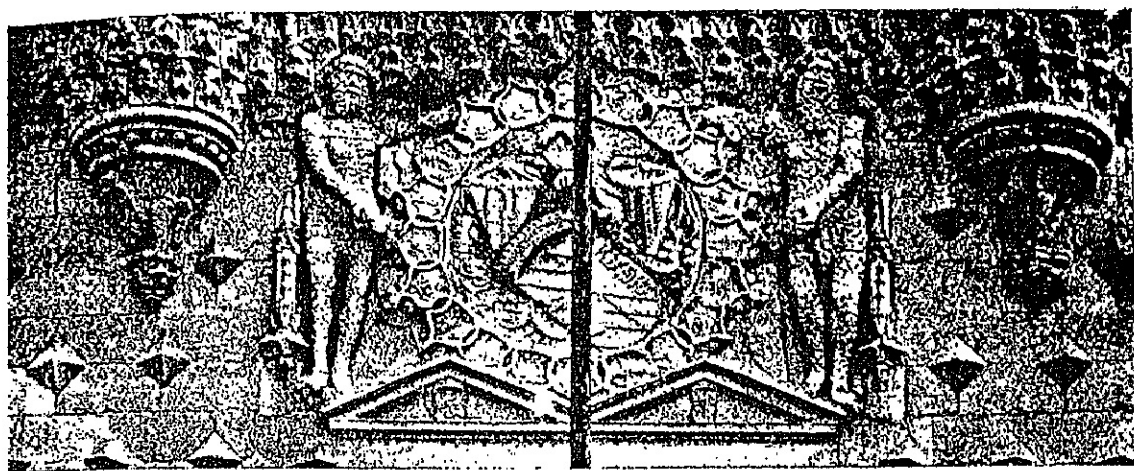


FIG. 5: Guadalajara. Palacio del Infantado.  
Detalle de la fachada.  
"Salvajes" sosteniendo un escudo.

## CAPITULO X

- LA INDUMENTARIA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA, Y SU RELACION CON LOS MODELOS UTILIZADOS POR OTRAS FIGURAS DEL TEATRO CALDERONIANO. (PAG. 602).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (FIG. 606).

Megera es en la comedia un espíritu maligno que galopa por los aires, sentada sobre una sierpe descomunal de grandiosas fauces, en un principio, más tarde lo hará sobre una horrorosa hidra (1). Su figura escénica quiere representarnos a la imagen de la diosa de las furias del averno, por tanto es la mensajera del daño.

Tratando de localizar figuras semejantes a la diosa Megera dentro de la producción teatral calderoniana, y de las que a la par se conserven testimonios gráficos, que nos permitan conocer el tratamiento dado por nuestro autor a la indumentaria de ciertas personas de origen maléfico, hemos encontrado un ejemplo realizado por Baccio del Bianco, perteneciente a la serie de dibujos escenográficos de "Andrómeda y Perseo" (1.653). Nos referimos a la figura de "La Discordia", que aparece cayendo fulminada por Palas, en un dibujo de la escena final de la primera jornada de dicha comedia, y del que ya dimos cuenta al tratar las mutaciones de la comedia (2).

Lo mismo que la perniciosa Megera posee dañinos poderes para desencadenar tremendas tempestades y horribles catástrofes, igualmente la personificación de "La Discordia" en "Andrómeda y Perseo", tiene dominio sobre "Las Furias", divinidades infernales a las que alienta para que se desaten en contra de la suerte de Perseo (3).

En la indumentaria que de dicha figura nos presenta Baccio del Bianco, se advierte que sus cabellos están revueltos. Calderón significó a esta personificación además con una bengala o bastón de mando. Como así podemos verla en la escena del "Infierno" de la misma serie. Vara que le hará entrega "Juno" (conspirando en contra de Palas y Mercurio), y con la que podrá abrir las entrañas del Infierno. De cuyo centro saldrán "Cerberos" y la "Hidra" (4).

Lo que nos permite establecer la siguiente relación: Megera, al igual que "La Discordia", posee poderes infernales para reventar el monte Etna, y lo mismo que esta, puede atraer a su centro a "La Hidra".

Esta conexión entre ambas personificaciones, nos hace pensar, que elementos del atrezzo como la bengala o del estilo del cabello con que adornó nuestro autor a "La Discordia", fueran adoptados asimismo, para componer el figurín de Megera.

Dadas las características dramáticas de este personaje, "Furia" encargada de violentar con su enojo a los más terribles elementos, y siendo la "Ira" de forma exaltada el rasgo principal de su "iracundo" carácter (5). Es de suponer, que para diseñar otros elementos de su indumentaria se echará mano de los modelos establecidos por Ripa.

Dentro del repertorio de las figuras alegóricas que nos presenta el mencionado tratadista en su "Iconología", dedica una de ellas a "La Ira" y otra a "Las Furias", personificaciones que por su ideología podemos emparentar con el personaje de Megera.

Entendiendo por "Ira" a uno de los Siete Pecados Capitales podemos decir, que esta falta apareció representada plásticamente de manera habitual en los ciclos dedicados a las "Virtudes" y a los "Vicios" de la escultura medieval, siendo poco frecuentada en cambio en las alegorías. Aunque sí aparece en la mencionada obra de Ripa, representada en la figura de una mujer joven, armada, sosteniendo con la diestra una espada desnuda y con la siniestra una antorcha encendida, yendo enteramente revestida de rojo. Ripa apoyándose en una descripción de Estacio, la significa con el color rojo, por provenir este tono de la conmoción de la sangre, ya que esta figura, siempre busca la venganza con el daño o la muerte de alguien (6).

Según nos da cuenta M. Ruíz Lagos, esta figura fue utilizada por Calderón dentro de las alegorías inanimadas de sus autos (7).

Sirviéndose de ciertos escritos de los "Antiguos Poetas", Ripa nos pinta a "Las Furias" con la imagen correspondiente a una mujer de feísimo aspecto, con túnica manchada de sangre, ceñida de sierpes y con cabellos viperinos, su piel sembrada de veneno es de un color de fuego. Acompaña a esta alegoría una fiera serpiente que fustiga los aires. Porta una antorcha con fúnebres llamas (8).

Que nuestro autor se sirvió de elementos de vestuario, caracterización y atrezzo, de ambos modelos de Ripa, para componer el figurín de la terrible Megera, es cuestión que vamos a analizar.

Bien es sabido el importante papel que jugó el color del vestuario y el atrezzo en las personas dramáticas de la producción teatral de Calderón, convirtiéndose en sus autos en un signo imprescindible para descifrar algunas metáforas, y aunque en sus dramas y comedias cumplió la mayoría de las veces una misión ornamental, en función de la técnica expresiva del verso barroco o bien como elemento accesorio

del juego escénico, como hemos observado en otras personas de nuestra comedia. No debió ser así, a nuestro entender, el tratamiento dado a ciertas personificaciones que intervienen en sus comedias, a las que pertenece la diosa **Megera**. Nos parece más lógico, que **Calderón** para estas figuras, cargadas de un simbolismo que se vislumbra a todas luces, se sirviera de los modelos conocidos por nuestra sociedad barroca; que a su vez los había hecho populares en las alegorías inanimadas de sus autos.

Revisando las cuentas de los gastos en "bestidos" de la comedia, figura una partida de:

"...18 baras de raso liso de Florencia de color fuego para vestido de Maria de los Santos que hizo a Mejera, a 44 reales la bara ... .. 792 Rs."

Otra partida nos da cuenta del apresto de dicho vestido:

"...18 baras de tafetán anteado para aforro de dicho vestido, a 10 reales la bara ... .. 180 Rs."

Existe otra partida de gastos para adornos de vestidos, que nos hace pensar que elementos de "guarnición" como "encaje de plata de Venecia, anchos y pequeños" y "de angosto para calados", fuesen utilizados también, para adornar el vestido que lució **Megera** (9).

Como podemos advertir, tanto los documentos que nos aportan datos acerca de la calidad y del color de la tela con que se confeccionó dicho vestido, unidos a las acotaciones escenográficas del propio **Calderón**, que nos explican los elementos que acompañaban a la persona de **Megera**, como fueron la "sierpe" primero, y más tarde la "hidra", nos demuestran la dependencia de **Calderón** a la hora de diseñar esta personificación hacia los citados modelos de **Ripa**. Evidentemente, podemos comprobar que el color con que el tratadista distingue a estas alegorías, es el "rojo fuego", al igual que uno de sus atributos es la "sierpe".

**Ripa** nos indica que "Las Furias", iban acompañadas de una sierpe que vapuleaba su cuerpo por los aires, al igual que sobre la que iba sentada **Megera**, desprendía y embebía su anatomía a lo alto del espacio teatral; movimiento ya estudiado al tratar esta tramoya (10).

En cuanto a "La Hidra", podemos decir que **Calderón** ya se había servido de este monstruo en las puestas en escena de sus autos, colocando sobre él a ciertas alegorías como

"La Culpa", adquiriendo en estas representaciones ambas figuras un sentido semejante al de "las tarascas" (11).

Como podemos observar, con una ubicación parecida hizo su aparición **Megera** en el final de la segunda jornada de la comedia.

Ripa nos dice, que el motivo de pintar este monstruo con siete cabezas, corresponde a querer significar en él a los "Siete Pecados Capitales". Nos recuerda también, la lucha que mantuvo Hércules con esta desproporcionada fiera. Considerándola como poseedora "del más hediondo aliento", causando "su veneno mayor mortandad que la de ningún otro animal ponzoñoso". Por esta razón, dicho tratadista siempre coloca como atributo a este horrible monstruo en alegorías como "La Envidia", "El Vicio", "La Religión Falsa", es decir, en personificaciones donde prevalezca la corrupción y el daño (12). Con visión semejante, situó nuestro autor a tan informe animal, acompañando a la mensajera del daño, **Megera**.

También, siguiendo la lección de Ripa, es probable que **Megera** apareciera en escena con una espada o una antorcha, atributos con los que acompañó el tratadista a las alegorías de "La Ira" y "Las Furias", respectivamente.

Pero hemos de considerar, que el impacto producido en el público con la irrupción en la escena de la horrorosa **Megera** no debió corresponder sólo a su vestuario, sino al conjunto plástico formado por el monstruo correspondiente y su figura, adquiriendo tal conjunto, en el escenario, valores de una escultura en movimiento.

Simbiosis entre monstruos y personificaciones semejantes, aparecieron con anterioridad en escenas infernales diseñadas para el teatro italiano, y de las que ya dimos cuenta (13).

Debemos de tener en cuenta además, que el mencionado conjunto plástico estuvo acompañado de otro auditivo, como fue el infernal canto entonado por **Megera**, con acompañamiento de música (14), y que la actriz y cantante que interpretó dicho papel en la representación de 1.680, María de los Santos; según afirman las crónicas: "fue una de las cantantes de más hermosa voz que hubo en su tiempo" (15).

Por lo que podemos decir, que se cumplieron los fines perseguidos por Calderón para la presentación en escena de estas figuras fantástico-alegóricas de su teatro, donde contaba lo mismo el impacto visual como el auditivo.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Consúltese en el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas...", la aparición de la diosa del averno Megera, en la primera y segunda jornada.
- 2.- Véase el Capítulo II de la Segunda Parte. "La aparición en escena de la diosa del averno, Megera. El pescante" y la figura 18.
- 3.- "La Discordia", también la utilizó Calderón en sus autos sacramentales. Su diseño en estos, estuvo influenciado por Ripa, aunque con ciertas variaciones, pues sustituyó el manto multicolor, con que cubrió el tratadista a esta alegoría, por las plumas. En ambas representaciones porta espada, pero Calderón la distingue además, con una bengala.
- 4.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Jornada II. Obras Completas. Editorial Aguilar. Tomo II. Págs. 1661-62.

Véase la figura 11 del Capítulo III de la Segunda Parte (Escena del Infierno de "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco 1.653), donde podemos ver en el ángulo inferior de la izquierda de dicha composición a la personificación de "La Discordia" sosteniendo una bengala.

- 5.- Recuérdese el párrafo que hemos transcrito de la "Deposición", que Calderón hizo en favor de la pintura, en la Introducción de la Presente Parte. Nuestro autor, nos describe en él, los diferentes estados anímicos del hombre captados por este noble arte. ("...ya lo iracundo...").
- 6.- RIPA, CESARE. "Iconología". Ed. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1987. Tomo I. Págs. 538-39.
- 7.- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya", Revista de Arte. Nos. 161-162, Marzo-Junio 1981. (Centenario de Calderón).  
Véase la Tabla de Interrelaciones que establece este autor entre las alegorías de Ripa y los diseños

calderonianos de las mismas. Págs. 287-288.

- 8.- RIPA, CESARE. Op. Cit. Tomo I. Págs 451-52.
- 9.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas. 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Támesis Books Limited. London. Madrid, 1982. Doc. 43. 1680. "Gastos de la comedia de Hado y divisa". "Bestidos". Pág. 109.
- 10.- Véase el Capítulo II de la Segunda Parte. "La sierpe de Caudí y su relación con otras invenciones".
- 11.- CALDERON DE LA BARCA, P. "El valle de la Zarzuela". (Auto sacramental alegórico. ¿Hacia 1655?). Obras Completas. Tomo III. Ed. Aguilar. Madrid 1967. Pág. 700.  
Así es como nos describe Calderón la aparición de "La Culpa", en el mencionado auto:  
  
"Abrese el peñasco, y vese en el primer cuerpo una hidra grande, de siete cabezas, y sobre ella la CULPA, vestida de negro, con estrellas, y sea mujer; música. Y la hidra ha de estar sobre ruedas, que a su tiempo han de mover, atravesando el tablado, cantando, con una copa dorada en la mano."
- 12.- RIPA, CESARE. Op. Cit. Tomo II. Págs. 96, 204, 263. Tomo I. Págs. 341-342.
- 13.- Véase el Capítulo III de la Parte Segunda, "La nueva aparición de Megera y el estallido del volcán..." y la figura 13.
- 14.- CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo IV. Comedias. ("Hado y divisa..."). B.A.E. Pág 367. "Canto de Megera".
- 15.- MARIA DE LOS SANTOS fue contratada en 1676 por Antonio Escamilla. Entre 1677 y 1678 figuraba en la compañía de Agustín Manuel. Hallábase sin contrata el 18 de Enero de 1680, cuando se la llevó a Palacio para representar un papel importante en la comedia de Calderón "La púrpura de la rosa". (Obra cantada, lo que nos demuestra, una vez más, las facultades vocales de nuestra intérprete).  
Enciclopedia Universal Ilustrada. Espasa Calpe. Madrid, 1963.



## CAPITULO XI

- EL FIGURIN DE "LA FAMA" Y SU CORRESPONDENCIA CON  
LOS MODELOS ESTABLECIDOS POR LA EMBLEMATICA Y LA  
ICONOLOGIA. (PAG. 609).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 613).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 616).

Es la figura alegórica por excelencia de la comedia, en la que hace su aparición sentada en una nube y con los pies sobre un orbe, con alas y clarín (1). Siendo la mensajera encargada de expandir la noticia del cartel del duelo entre el supuesto Leonido y "el soldado del incendio" (2).

La personificación de "La Fama" como figura femenina fue ya conocida en la Antigüedad clásica. Aparecía en compañía de los muertos ilustres, y algunas veces de personajes todavía vivos, a los que llevaba sobre unas alas que, según Horacio, nunca se cansan (3). Su trompeta constituye un atributo que le acompaña desde el Renacimiento. El representarla sobre un "globo" es signo de su ubicuidad, pues posee el don de estar a un tiempo en todas partes.

"La Fama" ha sido tratada por la Emblemática desde Alciato, alcanzando su imagen una gran perfección en los grabados de los emblemas de Otho Vaenius.

Vaenius nos ofrece en su libro "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas" (4), dos magníficos grabados realizados en Bruselas en 1.672 por Francisco Foppens, en los que aparece representada esta figura alegórica.

En el "Emblema Septuagésimo Cuarto" de dicho libro, podemos ver a "La Fama" caminando al lado de "La Conciencia" a la que examina, esta acepta sin recelo su censura; "porque bien puede ser público todo lo que es honesto" (5). En esta ocasión, la figura de "La Fama", sostiene con su diestra dos trompetas, una larga y otra más corta, significando a la buena y a la mala reputación, respectivamente (Fig. 1).

Vaenius, nos presenta en el grabado del "Emblema Octuagésimo Segundo" la figura de un sabio laureado, a quien las "Musas" hacen entrega al "Tiempo y a la "Fama" al que están recogiendo ambas personificaciones por los aires. En tierra dejan su sepulcro donde depositarán sus cenizas y una estatua que conservará su memoria. Los fines perseguidos por Vaenius en este emblema son los de querernos demostrar cómo las "Musas" al poeta le hacen eterno, con la ayuda del "Tiempo" y la "Fama" (6).

La actitud adoptada por la figura de "La Fama" en este grabado, podría tener una semejanza con la que presentó en la comedia, ya que está por los aires y tocando el clarín (Fig. 2).

Ya es sabida la influencia ejercida por la emblemática en la producción calderoniana, por esta razón creemos que para componer la imagen de esta alegoría nuestro autor se sirviera de los tratados de iconología, donde podía encontrar mejor dibujados tanto la forma, como el concepto simbólico de estas personificaciones. El alegorismo calderoniano señala el cambio de rumbo del gusto por la emblemática individualista, al de la cultura publicitaria, que representa la alegoría como ha observado J. Gállego (7).

Aunque estas representaciones alegóricas del teatro calderoniano, se suelen amoldar a la línea trazada por Ripa en su "Iconología", como dice Ruiz Lagos: en el análisis detenido de los textos, apreciamos que la dirección fijada por la preceptiva del arte conjuga con la poderosa mentalidad del poeta, aquellos elementos que eran condicionados por la propia exigencia de la eficacia comunicativa (8).

Así Ripa pinta a "La Fama" en la figura de una mujer vestida con un sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, que aparece corriendo con ligereza. Tiene grandes alas y sostiene con la diestra una trompeta (9). Mientras que en el diseño calderoniano de esta figura, perteneciente a sus autos, lleva además, una tarjeta y en ella pintada nubes (10).

Calderón asimismo, vincula el elemento de la nube con dicha alegoría en su intervención en la comedia, sirviéndola esta de asiento. Quizás para significar en esta pieza escenográfica, el sentido fugaz con que suele aparecer la fama en la vida de los hombres, desapareciendo de una forma tan repentina como la nube al ser empujada por el viento. Atributo también utilizado por Ripa en otras alegorías para expresar un semejante significado (11).

Pero quizás una de las representaciones de esta figura que más se amolda a la línea del figurín que tratamos de reconstruir, sea la imagen de un dibujo realizado por Rizi, que hoy se encuentra en el Metropolitan y que Pedro de Villafranca grabó y compuso para el frontispicio del libro anónimo que nos da la "Noticia..." de la Entrada en Madrid de la Reina María Ana de Austria en 1.650 (12).

Rizi nos demuestra en esta composición, una vez más, su gran sentido escenográfico, presentándonos en lo alto a la figura de "La Fama" con alas y dos clarines, uno en cada mano y soplando en el que sostiene con su derecha, el más largo que como hemos dicho simboliza a la buena reputación (Fig. 3).

La forma en que figura dicha alegoría en esta composición es semejante en cierto modo, a su intervención

en la loa, pues como hemos visto, hizo su aparición en lo alto del teatro asistiendo a las figuras reales (13). En este dibujo, con semejante situación, surgen las figuras de Mercurio y Apolo, que al mismo tiempo es Himeneo, dándose la mano bajo los clarines de la Fama.

También en otro grabado de Pedro de Villafranca aparece representada esta alegoría, nos referimos al frontispicio del libro de Juan Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...", editado en 1.670 (14). En este frontispicio, podemos ver al hijo natural de Felipe IV, Don Juan de Austria, a quien va dedicado el libro, rodeado de emblemas y alegorías entre las que figura "La Fama" por el aire, tocando el clarín que sostiene con su mano derecha, mientras que con la izquierda levanta una cortina que deja ver un campo de batalla (Fig. 4).

Como podemos observar en este grabado, "La Fama", pretende mostrarnos un bélico escenario, sin duda producto de una de las campañas militares emprendidas por el "Segundo Don Juan de Austria", en su valeroso empeño de conservar la grandeza de un imperio que se perdía. Del clarín que toca esta alegoría, escapa una cartela con la inscripción: "Miran Más y Allá", significando en este mote, la empresa de la divisa del Imperio español, es decir, el "no volverse atrás por haber perdido la esperanza, considerando que será mejor lo que está más allá" (15).

De la misma forma, "La Fama", en su intervención en la comedia nos manifiesta en su mensaje la "...heróica lid,/ Digna de bronces y plumas,/ Que vió el sol..." que se va a entablar entre el traidor Leonido y el supuesto "soldado del incendio" (16). Por lo tanto, la misión de esta alegoría, tanto en nuestra comedia, como en la referida composición, será la de expandir una heroica noticia, anticipándonos el desenlace final de la valiente hazaña, que conducirá a alcanzar al héroe los laureles de la fama.

Ya dimos cuenta al hablar de la intervención de esta personificación en la loa, de la clase de tela, del apresto y de los adornos que se utilizaron para la confección de su vestido (17), así como también, en las mutaciones de la tercera jornada hemos tratado del despliegue de tramoya organizado para su aparición en la comedia (18).

Hemos de resaltar, que el pregón entonado por "La Fama" en la comedia, fue cantado sin ningún acompañamiento musical, lo que nos recuerda los "recitativos" de las primeras óperas (19).

Nuestro autor, tuvo la necesidad a la hora de presentar estas figuras fantástico-alegóricas de su teatro, de revestirlas de un espectacular aparato tanto visual, como

auditivo. Sirvanos de ejemplo, los últimos versos que recita la persona de "El Mal Genio" de su auto "El gran mercado del mundo", al percatarse de la prodigiosa aparición de "La Fama":

"...cuyo bellísimo encanto  
con la vista nos deslumbra,  
nos suspende con el canto." (20)

Podemos decir, que la dependencia pictórica de Calderón, le llevó según pensamos, al tratar de configurar a estas alegorías como es "La Fama", a beber en los reclamos teóricos que le brindaba la "Iconología" de Ripa, como asimismo en nuestras fuentes iconográficas. Y al fin, como si ambos principios no fuesen suficientes para el concierto general de la literatura y las artes, se añade la música al aparato escénico como parte importante de valor plástico/sensitivo. Demostrándonos una vez más, que nada es casual y que el montaje de su puesta en escena, es el producto de un profundo estudio y de una interrelación entre pintura, poesía y música.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Véase el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas...".
  - 2.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. "Comedias". Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. "Pregón de la Fama". Pág. 387.
  - 3.- HORACIO. "Odas". Libro 2, 2:7-8.
  - 4.- VAENIUS, OTHO. "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas 1.672, por Francisco Foppens. (Nos hemos servido de un ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo la signatura R-9242).
  - 5.- VAENIUS, O. Ibidem. Supra. Pág. 149.
  - 6.- VAENIUS, O. Ibidem. Supra. Pág. 265.
  - 7.- GALLEGO, JULIAN. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Ensayos Arte. Madrid 1.987. Pág. 158. (Citado por E. Rull. "Calderón y la pintura". El arte en la época de Calderón". Cat. M. Cultura. Madrid 1.981-82. Pág. 24).
  - 8.- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte. Nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. (Centenario de Calderón). Pág. 287.
  - 9.- RIPA, CESARE. "Iconología". Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.987. Tomo I. Págs. 395-96.
  - 10.- RUIZ LAGOS, MANUEL. Op. Cit. Pág. 288.
  - 11.- RIPA, CESARE. Op. Cit. Tomo I. Pág. 356.
- Véase la alegoría la "Esperanza Falaz", donde aparece el atributo de la nube utilizada con un mismo sentido.
- 12.- El dibujo firmado por Rizzi, perteneció a la colección Sperling y está ahora en el Metropolitan Museum of Art.
- BROWN, JONATHAN. "Spanish Drawings in the Sperling Bequest". Master Drawings. 1.973. Págs. 376-378.

Citado por LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid 1.985. Nota 168. Pág. 151.

Del libro: "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid", nos hemos servido de una edición fechada en 1.649, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid.

- 13.- Véase el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas..." y el Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso", ambos en la segunda Parte.
- 14.- BAÑOS DE VELASCO, J.L. "Anneo Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales y su Impugnador impugnado de si mismo...", Madrid 1.670, por Mateo de Espinosa.
- 15.- LOPEZ TORRIJOS, ROSA. Op. Cit. (1.985). Pág. 122 y Nota 36.

Según esta autora, la intención de elegir la divisa del "Plus Ultra", fue señalar el sentido heroico de ella, la aspiración de ir más allá de las columnas, uniendo reminiscencias prometeicas, el fervor de los cruzados que usaron también este grito, y un nuevo sentimiento de poder dado al hombre con los nuevos descubrimientos geográficos.

Recuérdese a este respecto, el Emblema XLV de Alciato en que figura la palabra "ulterius" y las columnas con las palabras "plus oltre", en él se indica el cuidado que debe tener el hombre de: "nunca atrás, más ir siempre adelante".

ALCIATO. "Emblemas". Editorial Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid 1.985. Págs. 81-82.

- 16.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 387.
- 17.- Véase en la Parte Segunda, el Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".
- 18.- Véase en la Parte Segunda, el Capítulo IV "Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de La Fama".
- 19.- Recuérdese que Calderón en su última época, estuvo decididamente lanzado a la "representación música", a las construcciones de grandes tramoyas y maquinarias, a la conjunción del espectáculo visual con el musical, es decir, a la ópera.  
RULL, ENRIQUE. Op. Cit. Cat. 1981-82. Pág. 24.

- 20.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. "El gran mercado del mundo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid 1.987. Pág. 225. Acotación escenográfica de Calderón acerca de la aparición en escena en este auto de esta figura alegórica:

"Sale la Fama, cantando por lo alto del tablado, en una apariencia que pasa de un lado a otro".

Nótese la semejanza con la con la aparición de esta figura en nuestra comedia, sobre una tramoya a lo alto del teatro, también cantando y pasando de un lado a otro de la escena.

Véase en la Parte Segunda, el Capítulo IV, lo que decimos acerca de esta tramoya sobre la que apareció sentada en la comedia, la personificación de "La Fama". "Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de La Fama".





FIG. 1: F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 74" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 82" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 3: Detalle del frontispicio compuesto por L.R. de Prado y dibujado por F. Rizi y grabado por P. de Villafranca, perteneciente al libro anónimo, "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna... Maria Ana de Austria". Madrid, 1.650. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 4: P. DE VILLAFRANCA. Grabado del libro de J. Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...". Madrid, 1.670. Detalle de "La Fama". Santander. Biblioteca M. Pelayo.

## CAPITULO XII

- EL VESTUARIO DE LAS DEMAS PERSONAS QUE INTERVINIERON EN LA REPRESENTACION. (PAG. 618).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 621).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 623):
- CONCLUSIONES. (PAG. 624).

Vamos a tratar de reconstruir la indumentaria de las personas que intervinieron en la comedia, en papeles secundarios.

Su vestuario gira en torno al de los protagonistas y figuras principales de la comedia, ya estudiadas.

Por ejemplo, para el "soldado", que siguiendo las órdenes de Arminda, trata de sonsacar a Merlín, pormenores sobre la identidad de su amo, nos parece lógico que utilizara el modelo de figurín militar, al que hemos hecho referencia al tratar de la indumentaria que lucieron Leonido y Polidoro en la segunda jornada de la comedia (1). Figurín que a nuestro entender, también vestirían, el resto de los soldados que intervinieron como acompañamiento. Compuesto por capotillo de dos haldas, de corte muy sencillo, usado igualmente por los "villanos", que asimismo aparecían como figuración en la comedia.

Los figurines de "Flavio", viejo, oficial a las órdenes de Arminda, así como el del "Sargento", perteneciente a este cuerpo de guardia y que recibe órdenes del príncipe Florante, es posible que fueran distinguidos con ciertas galas propias de su graduación, como serían el colorido de su traje, el uso del sombrero de halda grande y las plumas. Debemos tener en cuenta, que por esta época, el carácter suntuario del traje militar servía de estímulo y atracción para alistarse a la milicia (2).

Las personas de Alfreda y Flérida, damas de honor de Mitilene y Arminda, respectivamente, así como las demás de su Corte, nos parece probable que vistieran un atuendo, aunque menos lujoso que el de sus señoras, sí dentro de la misma línea, y que llegado el momento de la contienda, cambiarían, al igual que ellas, sus adornos femeninos por el arnés (3).

Las damas que peinaban a Marfisa en la escena-visión del "gabinete real", es de suponer que lucieran un traje cortesano, aunque menos rico que el de nuestra protagonista, sí sería de la misma hechura (4).

Los personajes femeninos, "Lisi", "Clori", "Laura" e "Isabella", que intervinieron en la representación de 1.690 de "La fiera, el rayo y la piedra", que aparecieron en escena, tañendo cada una un instrumento musical diferente,

vistieron un modelo de traje cortesano, como nosotros suponemos que debieron utilizar las damas que acompañaron a **Marfisa** en la mutación del gabinete. Así podemos observarlo en el dibujo escenográfico de **Gomar y Bayuca** de esta escena. Donde aparecen colocadas en "las cuatro puntas del tablado, y en el centro Irífile" (5) (Fig. 1).

Nos queda por tratar el vestuario de los "Pastores", "Músicos", "Acompañamiento" y "Gente" (6).

Nos imaginamos que los "Pastores", irían ataviados con el atuendo usado comunmente en nuestras comedias del Siglo de Oro, es decir, con sayo, calzón, antiparas y abarcas (7).

Para los "Músicos", encargados de hacer sonar las cajas, tocar el clarín, las chirimías, los atabalillos y demás instrumentos musicales que intervinieron en la comedia, nos parece adecuado el modelo de traje de caballero dentro del estilo que marcaba la moda cortesana, que hemos descrito al tratar de la indumentaria de las personas de **Adolfo y Florante** (8).

En el dibujo escenográfico de **Baccio del Bianco** de la escena final de "Andrómeda y Perseo", podemos contemplar en el ángulo inferior de la derecha a un grupo de personajes ataviados de exótica forma, entre los que podemos ver a los músicos que intervinieron en esta comedia, con diversos instrumentos y vestidos al estilo oriental (Fig. 2).

Entre los elementos de acompañamiento o de figuración que intervinieron en la comedia, es conveniente para realizar la reconstrucción de su vestuario, hacer una distinción entre los que nuestro autor considera como "Gente" y los que nombra "Acompañamiento".

Los primeros, como habitantes de Trinacria o de Mitilene, es de suponer, aunque no tenemos referencia alguna, que vistieran un atuendo adecuado con el lugar, como tenemos ejemplos muy significativos en la serie de **Baccio del Bianco** para "Andrómeda y Perseo" (Fig. 2). Mientras que para los segundos, relacionados en nuestra comedia con el reino de **Arminda**, es probable que llevaran el traje cortesano del momento; como así podemos contemplarlo en la serie citada, en ciertas figuras femeninas de acompañamiento, que lucen el guardainfante, prenda propia de la moda del momento en que se estrenó esta comedia, en el año 1.653. (9).

Otro factor a tener en cuenta, es que los dibujos de **Baccio**, según ha observado **J. Navarro de Zuñillaga** nos son los bocetos para la representación, sino un encargo posterior que se le hizo en memoria de aquella para enviar a la corte de Viena (10). Por lo tanto, al no ser bocetos

previos, nada se puede asegurar, acerca de ciertos detalles del vestuario, que aunque dibujados con gran finura, el artista pudo realizar ciertos cambios a favor de su modo de hacer, que no debieron figurar en la puesta en escena de su estreno, pero que sí pudieron influenciar a posteriores montajes, como el que nos ocupa.

Lo que sí podemos decir con cierta certeza, es que en la mayoría de las comedias estrenadas por nuestro teatro cortesano, aunque la acción ocurriera en el pasado, como la que nos ocupa, salvo en ciertas personas ya estudiadas y diferenciadas del resto, se pintaba el vestuario de una sociedad semejante a la época en la que se escribieron (11) y a este concepto, como es natural, no podía escaparse la indumentaria utilizada en estas representaciones para figuras de segundo orden.

En otras series de dibujos escenográficos más próximos a la fecha del estreno de nuestra comedia, como son las acuarelas de Herrera "El Mozo" de "Los celos hacen estrellas" (1.672) o los dibujos de la puesta en escena de "La fiera, el rayo y la piedra", ejecutados por Gomar y Bayuca, para la representación valenciana de 1.690, podemos comprobar, que los trajes de las personas de acompañamiento son fiel reflejo de la moda del momento (12).

Por lo que llegar a la siguiente conclusión, las personas de segundo orden de nuestra comedia vistieron siempre que su acción se desarrolló en un entorno cortesano el traje correspondiente, mientras que las que pertenecían al grupo que Calderón denomina "Gente", su indumentaria, debió de tener un toque exótico propio de estos estados fantásticos en donde nuestro dramaturgo sitúa la acción de la comedia, toque que debió de estar impregnado de este mencionado sentido orientalista con el que Baccio dotó a ciertos figurines de "Andrómeda y Perseo".

Aunque unos y otros llegado el momento, debieron disfrazar su identidad con una grotesca máscara, propia del tiempo de Carnestolendas donde se desarrolló la acción del principio de la tercera jornada de la comedia (13).

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Véase en la presente Parte, en el Capítulo I, lo que decimos acerca del traje de "humilde soldado".
- 2.- Las galas del soldado surtían a la par otros efectos:

"¿Qué doncella retirada  
de soldado esta segura?  
Esas plumas, esas galas  
son anzuelos de pescar  
aves simples, hasta dar  
entre su liga las alas."

LOPE DE VEGA. "Diálogo militar". (Citado por Carmen Bernís. "Los trajes". "Gente de armas". Cat. "El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores". Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. 1983/84, Pág. 127.

- 3.- Véase en la presente Parte, lo que decimos acerca del cambio de traje en el Capítulo VIII, al tratar de la indumentaria de la persona de "Marfisa" y también en el Capítulo IX, donde hablamos del atuendo de dichas amazonas.
- 4.- Véase lo que decimos del traje de dama en nuestro teatro cortesano en el Capítulo VIII de la presente Parte.
- 5.- CALDERON DE LA BARCA, P. "La fiera, el rayo y la piedra". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987. Jornada I. Pág. 1.601.

"Pónense las cuatro a las cuatro puntas  
del tablado, retíranse Anajarte (y las  
otras Damas) y, mientras cantan, sale  
Irífile (acechando)".

- 6.- Consúltese el reparto de la comedia en el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de "Hado y divisa...".
- 7.- BERNIS, CARMEN. Op. Cit. Pág. 186.
- 8.- Véase el Capítulo II de la presente Parte.

- 9.- Véase la Figura 11 del Capítulo VIII de la presente Parte.
- 10.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1.982. Pág. 118.
- 11.- BERNIS, CARMEN. Op. Cit. Págs. 119-122.
- Véase lo que dice esta autora acerca de los tipos sociales en nuestro teatro del siglo XVII.
- 12.- Véase la Figura 2 del Capítulo IV y la Figura 7 del Capítulo III, ambos en la Segunda Parte.
- 13.- Véase el Apéndice 3, "Sipnosis argumental de "Hado y divisa...".

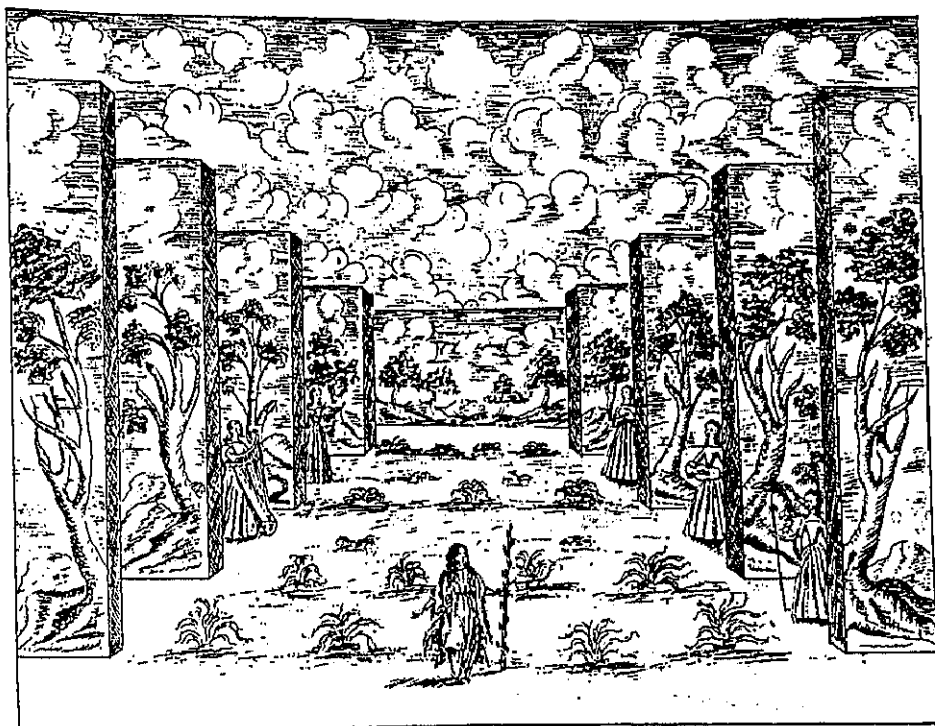


FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".  
Valencia, 1.690. Jornada I. Irífale y damas.  
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653).  
Celebración. Detalle de los personajes que posan  
en el ángulo inferior derecho. Cambridge, Mass,  
Universidad de Harvard, Houghton Library.



## CONCLUSIONES

- LEONIDO.

### Fuentes:

- 1) P. Calderón de la Barca. "Hado y divisa..." (Tomo IV, B.A.E.).
  - a) Jornada Primera. Segunda mutación. (Polidoro quita las armas a Leonido y las arroja al interior de la gruta).
  - b) Jornada Tercera. Escena del duelo.
- 2) Imagen gráfica de la "Empresa Política XVII", del libro de Saavedra Fajardo, "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empressas". Amberes, 1.678.
- 3) V. Salvador Gómez. "Mercurio con otras figuras decorativas". (Dibujo). Biblioteca Nacional. Madrid.
- 4) Figurín que viste la personificación de Perseo en el dibujo escenográfico de Baccio del Bianco, "Teatro de bosque", perteneciente a la serie "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo del B. Retiro, 1.653.
- 5) Traje de Mercurio (Apoteosis de Isis), de la producción "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara-Herrera el Mozo. Salón Dorado, 1.672.
- 6) Vestuario de la persona de Anteros en el montaje de "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 7) J. Leonardo. "Toma de Brisach". (Prado). Uniforme que viste un soldado situado en el ángulo inferior izquierdo de dicha composición.  
F. Castelo. "La recuperación de la isla de San Cristobal". (Prado). Uniforme de ciertos soldados que figuran en este cuadro.

- 8) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos". "Diferentes gastos" y "Gastos echos en el Coliseo por Simon de Maseda ("peón de munición")".
- 9) A. Pereda. "El socorro de Génova". (Prado). Soldados con alabardas que posan en el ángulo inferior de la izquierdo y yelmo cincelado con penacho de plumas que porta un paje.

A través de lo investigado, podemos deducir que en la representación de "Hado y divisa..." de 1.680 y por exigencias de su acción dramática, el protagonista de la misma, Leonido, sufrió cuatro cambios de traje.

En la Primera Jornada de la comedia, según nos da cuenta la Fuente nº 1.a), Leonido lució el traje de armas, hasta arrojar las mismas por la boca de la sima de la gruta. Para su reconstrucción nos hemos servido de la representación que de sus elementos nos ofrece la Fuente nº 2.

Este traje de armas, estaba compuesto por una media armadura, celada, escudo y espada.

Una vez arrojadas las armas por la boca de la gruta, y hasta el final de la Primera Jornada, Leonido aparecerá vestido con un tipo de indumentaria muy utilizado tanto en nuestro dibujo y pintura, como en nuestro teatro de finales del siglo XVII, utilizados para representar héroes o dioses mitológicos. Los documentos gráficos de las Fuentes nº 3, nº 4, nº 5 y nº 6, nos han proporcionado el modelo idóneo para la reconstrucción de dicho figurín.

Este tipo de indumentaria se componía de un jubón abombado y ajustado, tonelete y calzas.

En la Segunda Jornada de la comedia, y con objeto de no ser reconocidos, Leonido y su escudero Polidoro, usarán un traje de humilde soldado, que hemos podido reconstruir gracias a la Fuente nº 7.

El traje de humilde soldado que lucieron estas personas de la comedia, estaba compuesto de un capotillo de dos haldas, jubón ajustado al cuerpo que dejaba ver sus mangas por las aberturas del capotillo, calzones o gregüescos, banda, medias y sombrero.

Por los datos que nos brindan las Fuentes nº 1.b) y nº 8, junto con la composición de Pereda que nos ofrece la Fuente nº 9, podemos deducir que tanto Leonido como Marfisa, en la escena del torneo de la tercera jornada de la comedia, fueron ataviados con toneletes confeccionados con ricas telas y adornados con encaje; sobre el jubón vistieron el peto con volante y espaldar, protegiendo su cabeza con un yelmo adornado con un penacho de plumas y cubriéndose con mantos de raso de diferentes colores. Las armas defensivas y de ataque utilizadas por ambos en dicha escena fueron el "broquel" y el "alfanje".

- ADOLFO Y FLORANTE.

Fuentes:

- 1) Carreño de Miranda. "Marqués de Santa Cruz". Colección del Marqués de Santa Cruz. Madrid.
- 2) Traje que vistieron las personas de Céfiro, Ifis, Pigmaleón, Lebrón, Anteo y Brunuel en la producción "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 3) D. de Velázquez. "Hombre embozado". (Dibujo). Real Academia de San Fernando.

La indumentaria con que salieron a escena las personas de Adolfo y Florante en la representación que merece nuestra atención, fue similar a la utilizada normalmente por ciertos cortesanos del momento y de ello son fiel reflejo algunos retratos de la época (Fuente nº 1).

La línea de sus trajes coincidió, aunque con menos ornamentación, con las pautas marcadas por la moda francesa,

que por esos años se impuso en las cortes europeas.

Este modelo de traje masculino, se componía de una larga casaca con amplias vueltas en las mangas, bajos bolsillos y calzones amplios. Se acompañaban con corbata de encaje, gran peluca, ancho sombrero de fieltro adornado con plumas, medias con cintas y zapatos de tacón con lazo.

Este figurín de caballero se introdujo en nuestros escenarios cortesanos, desplazando al habitual de los corrales de comedias (la ropilla y la valona), y con él, se vistió a centenares de personajes que no tuviesen un significado alegórico, mitológico o heroico, ni de "fiera" o con alguna característica o simbolismo especial.

De ello nos da testimonio una de las series de dibujos escenográficos que se conservan y que constituyen la Fuente nº 2, en cuyos modelos nos hemos basado para la reconstrucción de este figurín de caballero.

Pero hemos de considerar, que la persona de **Florante** y sus soldados, llegado el momento y por requerimiento de la acción dramática de la comedia, se disfrazaron de "bandoleros". Este tipo de indumentaria fue utilizada por Calderón en varias de sus obras y con la que significó algunas alegoría inanimadas de sus autos.

Para la reconstrucción de algunos aspectos relacionados con la apariencia y el significado de este atavío, nos hemos servido de una figura de embozado que posa en cierto dibujo velazqueño (Fuente nº 3).

- POLIDORO.

Fuente: A. Puga. "El afilador". Museo del Ermitage. Leningrado. (Figura que posa en el lado izquierdo de la composición).

Para reconstruir la indumentaria de Polidoro, escudero y amigo fiel del caballero Leonido, hemos tenido en cuenta

su especial categoría dentro del ramo de personas que estaban al servicio de los hidalgos caballeros, cuyo traje debía ser espejo y expresión de la categoría de sus amos.

Basándonos en ello, hemos distinguido su atuendo con una especie de ropilla con mangas, a diferencia de la que vestía el simple criado, que las llevaba perdidas y con brahones.

La consulta y el estudio de la Fuente señalada, nos ha conducido a asignar al vestuario de Polidoro un jubón con faldilla partida, utilizado en la época por criados y escuderos de grandes señores y que se ajustaba a la parte de la espalda mientras que por delante, dejaba su caída normal. Asimismo llevaría valona, calzones, medias y zapatos, sombrero de falda grande y peinado con guedejas.

Hemos de recordar, que el personaje de Polidoro, sufrió junto con su amo, un cambio de traje en la Segunda Jornada de la comedia, en el que ambos se caracterizaron de "humildes soldados".

- CASIMIRO.

#### Fuentes:

- 1) "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo del B. Retiro, 1.653.  
(Varias son las personas escénicas que posan en esta serie de dibujos y que van vestidas a la usanza oriental).
- 2) F. Zurbarán. "Almanzor". Colección particular. Madrid.
- 3) F. Francken II. "La construcción de la Torre de Babel". (Prado). y "La Cena del Rey Baltasar" (Catedral de Sevilla).

Calderón en su obra dramática, recurre en numerosas ocasiones a nombres o a sitios que tienen una ascendencia oriental. Este gusto de nuestro autor por lo exótico y orientalista quedó reflejado en ciertos aspectos de la escenografía y del diseño del vestuario de sus últimas comedias (Fuente nº 1).

Por esta razón, nos ha parecido idóneo el reconstruir en la línea de esta corriente orientalista, el figurín de Casimiro, personaje que representaba en nuestra comedia el papel de monarca de una isla asiática, situada en el Mediterráneo oriental, Chipre.

Para llevar a la práctica este diseño, hemos recurrido a los modelos que nos ofrecen ciertas pinturas de la época, también identificadas con el tema y que componen las Fuentes nº 2 y nº 3.

- ARGANTE.

Fuentes:

- 1) P. Calderón de la Barca. "Hado y divisa...". Jornadas Segunda y Tercera y Acotación del vestuario de Argante en su última intervención en la comedia.
- 2) Figurín que lució la persona de Anteo en la producción "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 3) D. Velázquez. "Los santos ermitaños". (Prado). Figura de San Pablo.
- 4) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos".
- 5) Indumentaria que viste el personaje de Morfeo en el dibujo escenográfico de Baccio del Bianco, dedicado a la "Gruta de Morfeo". "Andrómeda y Perseo". (1.653).

El personaje de Argante salió a escena en traje de "salvaje" y así permaneció hasta casi el final de la comedia, momentos antes del torneo, en que hizo su aparición vestido de "gala" (Fuente nº 1).

Tanto el modelo de traje de "fiera" que nos ofrece la Fuente nº 2, como el tratamiento dado por nuestra pintura del siglo XVII, en cuanto a perfil e indumentaria, a figuras de santos ermitaños y anacoretas (Fuente nº 3), han constituido los documentos en que nos hemos basado para la reconstrucción del primer vestuario de Argante en la comedia que nos ocupa.

La consulta y estudio de dichas fuentes nos han conducido a llegar a la conclusión de que los medios de que se valió nuestro autor para la presentación de esta persona en escena, en cuanto a caracterización, vestuario y atrezzo se refiere, fueron los tradicionales, ya que se trataba de un arquetipo, y se compusieron de un largo cabello, acompañado de una enorme y poblada barba blancos, que le daba la apariencia de un anciano venerable. Iba vestido con una túnica realizada con una tela de calidad áspera y raída, sin mangas y larga hasta la rodilla, atada con una cuerda a la cintura; sobre los hombros unas pieles sin curtir, de desigual caída que casi le llegaba a los tobillos y portando en su mano derecha, un gran bastón nudoso.

Hemos de considerar, que el cambio de traje que se operó en este personaje, pertenecía a una de las clásicas transformaciones que nuestro autor asignó a estas personas selváticas de su teatro. Transformación que hacían pasar al personaje de un estado salvaje, al de un ser civilizado y de gustos refinados, reflejando todo ello en su vestuario.

Por esta razón, el traje que lució Argante en su última intervención en la comedia, podemos decir que se trató de un vestuario costoso, confeccionado con ricas telas, como así nos da cuenta la Fuente nº 4, y que el color de las mismas, poseía un simbolismo cuyo significado remitía a la buena acción que el personaje iba a realizar en el final de la comedia. Asimismo, la Fuente nº 5, nos ofrece un diseño de traje que viste un personaje calderoniano, de

semejantes características al que nos ocupa, lo que nos permite deducir además, que dicho vestido se compuso de un sayo y sobre él un gabán, especie de túnica con mangas.

- AURELIO.

Fuente: Carreño de Miranda. "El embajador Potemkin". (Prado).

La riqueza de las vestiduras utilizadas por este tipo de personalidades, al traer sus embajadas a la corte española, está reflejada magistralmente en un retrato de Carreño y en él nos hemos inspirado para realizar el diseño del embajador de Trinacria, Aurelio, persona de nuestra comedia.

- MERLIN.

Fuentes:

- 1) Acotación escenográfica de Calderón: "Sale...MERLIN, vestido de librea de máscara". "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 2) Grabado del siglo XIX, inspirado en imágenes de la Edad de Oro de la Caballería (siglo XV), perteneciente al libro de E. Kottenkamp "The History of Chivalry and Armor".
- 3) A. Puga. "La taberna". Colección Milicua. Barcelona.  
Traje de criado que viste una figura que posa de pie en el centro de dicha composición.
- 4) Figurín de criado que vistió el personaje de Bato en la producción "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo B. Retiro, 1.653.



- 5) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos".

Según los datos que nos da cuenta la Fuente nº 1, unidos al diseño de figurín que nos ofrece el documento gráfico que compone la Fuente nº 2, podemos deducir que la indumentaria que lució el gracioso Merlín, en su primera salida a escena, se compuso de brial, propio de los hombres de armas, es decir, una especie de tonelete de manga corta con falda hasta las rodillas, dejando ver las mangas del jubón y las medias, profusamente adornado de flores tejidas con hilo de plata. En el peto lució el escudo de armas, hecho con hojas de latón batida, y en la cabeza una diadema de flores.

El otro traje que vistió nuestro personaje en el resto de sus intervenciones en la comedia, se trataba del modelo clásico de traje de criado, utilizado con anterioridad en las funciones de nuestros corrales (Fuente nº 3). La Fuente nº 4, además de informarnos de la pervivencia de este modelo de figurín en nuestras representaciones palaciegas, nos ha proporcionado los suficientes datos para la reconstrucción del mismo, que unidos a los aportados por la Fuente nº 5, nos han permitido llegar a la siguiente conclusión:

En el resto de sus intervenciones, nuestro criado vistió ropilla de color "porcelana", ajustada a la mitad del cuerpo con brahones de los que pendían las mangas perdidas de la misma. También llevaba valona y calzones de color "musgo", medias y zapatos, tocándose con un sombrero de falda grande con pluma.

- MARFISA.

Fuentes:

- 1) Acotación escenográfica de Calderón de "La fiera, el rayo y la piedra": "Sale Irífile, vestida de pieles, suelto el cabello".  
Traje de "fiera" que vistió la salvaje Irífile en

la producción "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.

- 2) Acotación escenográfica de Calderón de "Hado y divisa...". "...salió Marfisa vestida de pieles". Doc. Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia Hado y divisa...". "Bestuarios en dinero": "A Manuela Escamilla 600 reales por el vestido de pieles".
- 3) J. Ribera. La Magdalena adolescente o Santa Tais. (Prado). y Carreño de Miranda. "Magdalena penitente". Academia de San Fernando. Madrid.
- 4) Carreño de Miranda. María Luisa de Borbón (Orleáns). 1.679. Monasterio de Guadalupe y C. Coello Dña. Teresa Francisca de Mudarra. Museo de Bellas Artes. Bilbao.
- 5) Diseño de figurín femenino que aparece en la acuarela de "Teatro de jardín" de Herrera el Mozo de "Los celos hacen estrellas" (1.672).
- 6) Traje de dama utilizado por Irífile y demás personajes femeninos en la producción "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.

La gran semejanza que ofrece el personaje de "La fiera...", Irífile, con la protagonista de nuestra comedia Marfisa, se manifiesta no sólo por pertenecer ambas a uno de los arquetipos del teatro calderoniano, al que nuestro autor denominó "fiera", sino también porque el vestuario de ambas, recibió un parecido tratamiento en sus correspondientes producciones (Fuentes nº 1 y nº 2).

Así como también, hemos encontrado en algunas figuras de santas penitentes de nuestra pintura del siglo XVII, ciertos aspectos que se identifican con la agreste existencia llevada por estas "fieras" del teatro de Calderón (Fuente nº 3).

La consulta y estudio de las fuentes mencionadas, nos ha conducido a llegar a la conclusión de que la persona de Marfisa en nuestra comedia, hizo su aparición en escena con una especie de túnica larga y raída, atada con un cordel a la cintura; sobre los hombros, unas pieles sin curtir de desigual caída, que le llegaban casi a los tobillos, con el cabello

suelto y portando en su mano izquierda, una estaca.

El cambio de traje, obligado en estas personas del teatro calderoniano, se produjo en Marfisa con un lujoso modelo, producto de la transformación o cambio social que se operaba en la trayectoria dramática de nuestra protagonista.

Hemos encuadrado el diseño de este modelo de traje, dentro de la línea que marcaba la moda en el momento del estreno de nuestra comedia y para ello nos hemos basado en diferentes fuentes.

Una vez revisada la Fuente nº 4, podemos deducir que en el traje femenino a finales del siglo XVII, se operó un notable cambio, y este fue producto de la influencia francesa que sufrió la moda española durante el reinado de Carlos II.

Tales modificaciones, según podemos observar en las Fuentes nº 5 y nº 6, se reflejaron de igual forma en el diseño del traje de dama de nuestro teatro cortesano.

Por lo que llegamos a la conclusión de que el traje que lució Marfisa en la escena-visión del "gabinete real", fue el mismo que el utilizado por algunas cortesanas de la época. Se trataba por tanto de un modelo escotado, en el que el uso del corsé emballenado, proporcionaba una cintura rígida y acabada en pico; los puños de las mangas eran anchísimos y abullonados, la falda amplia de caída sosegada y el cabello sobre los hombros dejando libre el rostro.

Marfisa, al igual que Leonido, lucirá al final de la Tercera Jornada (escena del duelo), el traje de armas.

Fuentes:

- 1) F. Zurbarán. "Santa Cristina". Museo de Bellas Artes. Estrasburgo.
- 2) Figurín con el que aparecen representadas las personificaciones de "La Discordia" y "Las Furias" en el dibujo escenográfico del Infierno de Baccio del Bianco. "Andrómeda y Perseo", 1.653.
- 3) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos".
- 4) Traje que visten las ninfas de Diana que figuran en el dibujo de teatro de bosque de A. Parigi, perteneciente a "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637.
- 5) P.P. Rubens. "El Triunfo de la Iglesia". (Cartón para tapiz). Prado.  
Figura de amazona que posa en el ángulo inferior izquierdo de esta composición y que sujeta las riendas del caballo que tira del carro triunfal.
- 6) P. Calderón de la Barca. "Hado y divisa...". Jornada Segunda.
- 7) Modelo de vestuario que lucen ciertas figuras de Amazonas que llevan cogidos de su mano a cupidillos en el dibujo de A. Parigi del "Jardín de Venus", perteneciente a "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637.
- 8) Baccio del Bianco. "Costume" (Dibujo). Uffizi. Gabinete de Dibujos y Estampas. Florencia.

Las fuentes utilizadas para la reconstrucción del traje que vistió Arminda en su primera intervención en la comedia, han dependido de los modelos de figurines que nos ofrecen ciertas figuras, mezcla de santas y heroínas, de nuestra pintura del Siglo de Oro (Fuente nº 1), y de los diseños de trajes femeninos que figuran en algunos de los dibujos escenográficos realizados por Baccio del Bianco en 1.653 (Fuente nº 2).

El estudio de dicha fuentes nos hace observar, que el vestido utilizado por Arminda en su primera intervención en la comedia, se compuso de un traje corto sobre una vasquiña, con

mangas inspiradas en la moda francesa y decoración almenada en el borde inferior.

La Fuente nº 3, nos ha aportado datos acerca de la tela, apresto y guarnición con que se confeccionó un traje para Arminda. Lo que nos ha hecho considerar que dicho personaje, como primera dama y por la condición de soberana que le prestaba su papel, vistió en la escena-visión del "salon regio", un rico vestido de dama.

Modelo de traje escotado, dependiente de la influencia de la moda y que figuró tanto en nuestra pintura como en nuestros escenarios, adornado con cuello de encaje, amplia falda pero de caída sosegada y anchísimos puños de encaje abullonados.

Para la reconstrucción del traje de Mitilene, nos hemos servido de los modelos que nos ofrece la iconografía de vestuario teatral, para este tipo de mujeres guerreras (Fuente nº 4) y también en ciertas figuras de amazonas que intervienen en algunas composiciones de Rubens (Fuente nº 5).

Lo que nos ha permitido deducir que el atavío de este personaje se compuso de un quitón corto, ajustado a la cintura, sobre falda de volantes y cabeza adornada con plumas.

Según nos da cuenta la Fuente nº 6, podemos colegir que ambas amazonas, durante la escena de la contienda, vistieron el medio arnés.

Los documentos gráficos que constituyen las Fuentes nº 7 y nº 8, nos han aportado, además de una información de cómo se ataviaba a este tipo de personajes de nuestro teatro cortesano, las soluciones prácticas para el dibujo de dicho modelo.

Este se compuso de un jubón con doble manga abullonada a la francesa, acusando una enorme

caída a la altura del codo, cubierto con espaldar y peto labrado, con cintura en pico, tonelete partido por el medio, esclavina ligera anudada a los hombros y recogida a la cintura, dejándose caer a la altura de la pantorrilla; caligas romanas altas atadas con cintas, y como tocado, un ligero casco decorado con plumas de fantasía, en la cintura una espada, y durante la lucha, se defendieron con un escudo.

- MEGERA.

#### Fuentes:

- 1) Figurín de "La Discordia" que nos presenta Baccio del Bianco en el dibujo escenográfico alusivo a la caída de la misma. "Andrómeda y Perseo", 1.653.
- 2) C. Ripa. "Iconología". Siena, 1.613 ("La Ira" y "Las Furias").
- 3) Doc. Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos".

Para la reconstrucción de la indumentaria de esta personificación, nos hemos basado en varias fuentes. Una de ellas es la que nos brinda cierto testimonio gráfico que se conserva de una figura escénica de semejante talante a la que nos ocupa (Fuente nº 1).

Dicho testimonio nos ha permitido establecer un análisis comparativo entre el mismo y la persona de Megera, que nos ha proporcionado datos relativos a la caracterización y a los atributos con que se representaban este tipo de figuras.

Por otra parte, hemos tenido en consideración la influencia que ejerció el tratado de Ripa en Calderón a la hora de componer el vestuario y atrezzo de algunas personificaciones. Ciertas figuras que nos presenta Ripa de semejante ideología a la tratada, unidas a unas partidas que nos dan cuenta de la tela y los adornos utilizados para la confección del traje de dicha personificación, nos han permitido observar el simbolismo que se otorgó al color del

traje y a ciertos elementos que acompañaron a esta figura (Fuentes nº 2 y nº 3).

Por lo que podemos llegar a la conclusión de que los medios utilizados en la escena para componer el horrible aspecto de la perniciosa diosa de las furias del averno, Megera, fueron el caracterizarla con los cabellos revueltos, acompañando a un rostro de feísimo aspecto. El vestido estaba realizado con raso de "color fuego" y adornado con "encaje de plata de Venecia" y como atributo, una bengala.

#### - LA FAMA.

##### Fuentes:

- 1) F. Foppens. Grabados del "Emblema 74" y del "Emblema 82" del libro de Vaenius, "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Biblioteca Nacional. Madrid.
- 2) C. Ripa. "Iconología". "Fama". Siena, 1.613.
- 3) Representación de La Fama que figura en el frontispicio, compuesto por L.R. Prado, dibujado por F. Rizi y grabado por P. de Villafranca, perteneciente al libro: "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna... Maria Ana de Austria". Madrid, 1.650.
- 4) Figura de La Fama que aparece en el grabado de P. de Villafranca del libro de J. Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...". Madrid, 1.670.
- 5) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos". "Gastos echos en el Coliseo por Simon Maseda".

Las fuentes a las que hemos recurrido para la reconstrucción del vestuario y de los atributos que acompañaron a esta alegoría, pertenecen al campo de la emblemática y al de la iconología, por considerar que en ambas fuentes se inspiró nuestro autor para componer estas

figuras alegórico-fantásticas de su teatro (Fuentes nº 1 y nº 2).

También nos hemos servido para el diseño de esta figura, de las imágenes que nos brindan ciertos grabados, pertenecientes a publicaciones de la época (Fuente nº 3 y nº 4).

La Fuente nº 5, nos ha aportado datos concernientes a la tela y al adorno con que se confeccionó el vestido de dicha alegoría, así como también de ciertos atributos utilizados por la misma.

La alegoría de La Fama en la representación de "Hado y divisa...", apareció ataviada con un vestido realizado con una tela plateada con reflejos rojizos, adornado con encaje de hilo plateado. Como atributos llevaba las alas, portando, además de una bandera realizada con una tela de un tono púrpura subido, una trompeta.

#### - DEMAS PERSONAS.

#### Fuentes:

- 1) Vestuario utilizado en la producción "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara-Herrera el Mozo. Salón Dorado, 1.672.
- 2) Vestuario utilizado para la puesta en escena del montaje de "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 3) Figurín utilizado por Baccio del Bianco para los personajes que posan en el ángulo derecho de su dibujo de la escena final de "Andrómeda y Perseo", 1.653.

Las Fuentes nº 1 y nº 2, están formadas por documentos gráficos que nos ofrecen datos del vestuario utilizado en otros montajes de similares características al que nos ocupa. Por esta razón, nos han proporcionado una visión de cómo se vestía en nuestro teatro cortesano, por esas fechas, a actores que representaban papeles secundarios y que



simplemente servían de acompañamiento en la escena.

Los elementos utilizados en nuestra representación, para vestir a personajes secundarios, giraron en torno, aunque con menos magnificencia, a los que lucieron, en la correspondiente escena, los protagonistas y figuras principales.

En cuanto a los personajes de figuración, hemos de distinguir dos grupos, "Acompañamiento" y "Gente".

Respecto al "Acompañamiento", siempre que la acción dramática de la comedia se desarrolló en un entorno cortesano, estas figuras vistieron el traje correspondiente a la moda del momento.

Mientras que el grupo al que Calderón denomina "Gente", su indumentaria debió de tener un toque exótico, propio de los estados fantásticos en donde nuestro dramaturgo situó la acción de la comedia. Toque que estuvo impregnado de un gusto por lo oriental, como así nos ofrece testimonio de ello la Fuente nº 3, de la que nos hemos servido para la reconstrucción de dicho grupo.

#### APENDICE 4.

##### "EL VESTIDO DE SALVAJE".

- ORIGEN Y SIMBOLISMO DEL VESTIDO DE SALVAJE. (PAG. 642).
- LA "FIERA" COMO PERSONA DE NUESTRA COMEDIA. (PAG. 645).
- LOS PERSONAJES SELVATICOS DE CALDERON Y LA "ICONOLOGIA" DE RIPA. (PAG. 650).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 657).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 665).

## APENDICE 4

### "EL VESTIDO DE SALVAJE"

#### - ORIGEN Y SIMBOLISMO DEL VESTIDO DE SALVAJE.

El tipo de "hombre salvaje" que primaba en las leyendas medievales, era un personaje simbólico que surgía pujante en las mentes, para recordar al ser humano una primera naturaleza salvaje y brutal, aún no domeñada por la civilización y en la que lo instintivo mantenía la primacía (1)(Fig. 1).

Será al final de la Edad Media, con la evolución que se opera en los ideales caballerescos, cuando el papel del "hombre salvaje" sufre en la sociedad una considerable transformación. Se le verá más como un ente real que vive en comunión con la naturaleza, un ingenuo que todavía no ha sido absorbido por la vida ciudadana. Su aparición sigue, no obstante, siendo ambivalente. Por un lado, como portador de la vida animal elemental, que subyace en el freno que el cristianismo ha impuesto a los instintos y contraria al modelo caballeresco, pero, por otro, aflora en el sentimiento de algo que se desconoce y que se teme por su elementalismo y fuerza bruta; aunque se le admira por la libertad de su existencia (Fig. 2).

La tradición del "salvaje" en nuestra literatura, según los estudios de Avelle Arce, se remonta cuando menos, a las "serranas feas" del Arcipreste de Hita, puesto que estas "agrestes feminae" o "silvaticae", son el equivalente femenino del "salvaje" (2)(Fig. 3). Más tarde la figura del salvaje prolifera en la literatura; así los encontramos, por ejemplo, en el "Palmerín de Inglaterra": "... un hombre grande de cuerpo, cubierto todo de pelo a manera de salvaje, la barba blanca y crecido el rostro ya arrugado, en la mano izquierda un arco y en la derecha una flecha con su yerba, y una aljaba llena dellas, y alrededor del brazo una cuerda con el león se prendía..." (3). En "La Cárcel del Amor",

en la descripción de "El Deseo": "... Vi salir a mi encuentro por entre unos robledales do mi camino se hazia, vn caballero assi feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje. Leuaua en la mano yzquierda vn escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una ymagen femenil entallada en vna piedra muy clara..." (4). En el teatro, aparecen con brevedad en "El Infamador" de Juan de la Cueva y, como veremos mas adelante, le suministraron a Lope el tema de una comedia, "Ursón y Valentín".

Los salvajes, figuran en el regocijo y jolgorio general que marcan las Bodas de Camacho (5), y serán los encargados de traer a Clavileño a escena (6). El tipo de indumentaria utilizado para el disfraz de los salvajes que nos describe Cervantes en estos pasajes del Quijote, era de un vestuario que imitaba la textura de la hiedra y el cáñamo, "teñido de verde", dando todavía al personaje una apariencia más agreste y salvaje si cabe, que en otras representaciones, tanto, que como nos relata el autor, "... que por poco espantarán a Sancho...". Es de tener en cuenta su función de portadores, tirando del enorme castillo en las Bodas de Camacho, o llevando sobre sus hombros, a manera de Atlas, el enorme caballo de madera, Clavileño, lo que nos demuestra la gran fortaleza de este tipo de personas, ya relatada en "El Palmerín de Inglaterra". ("Un hombre grande de cuerpo...").

Pero hay muchos ejemplos más, entre ellos, en la novela "Tristán" de Lionís (7), en el "Amadís de Grecia" de Feliciano de Silva (8) y brevemente en la "Diana" de Gil Polo. En el teatro, con diversa importancia, se hallan además de en Lope (9), en Guillén de Castro, en su obra "Los Celos de Rodamonte" y en "El Conde de Irlos"; en Vélez de Guevara en "Amor es naturaleza".

Podemos decir, que la figura del salvaje aparece en romances, crónicas, versos de cancionero, novelas de caballería, novelas sentimentales, novelas pastoriles, libros de viaje, poesía épica, confundiéndose, a veces, su modo de vida, con el de los ermitaños y anacoretas (10).

Aunque no debemos olvidar que simultáneamente este personaje del "salvaje" fue objeto de las más diversas manifestaciones plásticas, apareciendo su fisonomía tanto en columnas y cornisas, como en tapices y bordados, al igual que en techumbres y fachadas, en sillerías de coro y en muchas representaciones, con variadas actitudes, siendo la más frecuente, la de tenante de escudo, aunque a veces lo encontraremos también en su verosimilitud más lucida, la de flanqueador de fachadas (11), quizás recordándonos a la

actitud de ciertas personas, que disfrazadas de esta guisa, hacían el papel de receptoras en la puerta de los palacios durante las fiestas cortesanas (Fig. 4 y 5).

- LA "FIERA" COMO PERSONA DE NUESTRA COMEDIA.

La persona del "salvaje", intervendrá en mojigangas, mimos cortesanos, y paulatinamente, su intervención será notable en dramas, donde su versatilidad le hará aparecer con las más variadas muecas, ya sea en figura de monstruo, fiera, mono, oso, fantasma o demonio. Habrá que esperar a la llegada de nuestra nueva comedia, para que su aparición adopte una forma más humanizada, consiguiendo hacer domesticada su presencia y, hasta si es posible, delicada, como ocurre en ciertas bellas figuras de damas selváticas que se pasean por algunas comedias de Lope (12).

Como muy bien apunta A. Egido, el actor, o la actriz, cubierto de toscas pieles, simulará personajes diversos, que la tradición había ido perfilando en la literatura y en el arte, conforme a unas reglas, que por conocer el público de antemano, estaba acostumbrado a descifrar (13). Como es sabido, nuestra sociedad barroca estaba habituada a reconocer ciertos enigmas considerados para la sociedad actual, difíciles de advertir.

Calderón, como maestro de las figuras simbólicas en el teatro, se sirve de la del salvaje para introducirla en sus autos, e intenta, a través de este vestido, mostrarnos la evolución del alma hasta alcanzar su perfección con los auxilios divinos. Las pieles le ayudaban a enmascarar en estas figuras simbólicas, una desnudez no permitida en la escena, pero que testimoniaba a los ojos del espectador de esos años, el sentido del bien y del mal, recordándoles de inmediato, el enorme pecado cometido por nuestros primeros padres, Adán y Eva, turbando su estado de ánimo por el temor de sentirse a su vez seres terrenales. Y así, estos personajes alegóricos de los autos calderonianos, deambulan por el escenario con el hábito de salvaje peregrino, hasta ser rescatados y revestidos de gracia por el final eucarístico (14).

Pero será en 1.673, cuando nuestro dramaturgo, lleve a la escena el tema del "salvaje" de una forma más humanizada, cambiando el estado de gracia por el buen uso del libre albedrío, pero siempre para darnos un nuevo ejemplo

teológico, y será el protagonista del auto de "La Vida es Sueño", Segismundo, del que se servirá Calderón, para llevarnos al escenario a un monstruo en forma de hombre. Una fiera, un minotauro que, nuestro dramaturgo en el transcurso de la obra, ira mudando su estado de hombre salvaje, prisionero en la oscura cárcel de la vida, por las vestiduras que sobre él irán colocando, "Entendimiento" y "Albedrío".

En estas personas, el abandono del vestido de pieles, está considerado como pérdida de su animalidad, representando esta evolución en la trayectoria de la vida de estos seres selváticos, un signo de progreso. Esto les conducirá a encontrar su propia realización, siendo dueños del Poder Divino, a cuya imagen y semejanza está hecho el hombre. Y de aquí, la enorme lección teológica que nos da Calderón a través de estos monstruos de la naturaleza, cuya existencia va paralela a la figura de salvaje de sus autos sacramentales, tomando como modelo para ambas, al hombre salvaje descrito en las mencionadas leyendas medievalistas, recogida y humanizada ya por Lope esta tradicional figura en la nueva comedia, y que con nuestro dramaturgo, adquiere una nueva dimensión, perdiendo su identidad de "salvaje" para convertirse en "fiera" (15).

Estos cambios de vestido que se operan en las "fieras" del teatro calderoniano, obedecen siempre a una transformación en el personaje dependiente de su estado anímico. Significa un cambio en su "status" social, y nunca se produce de forma casual, sino que van de acuerdo con el nuevo estado de libertad adquirido por el personaje, y que obedece a su nueva identidad, de acuerdo con el desarrollo de la acción de la comedia; o en otras ocasiones, para demostrarnos que esas "fieras", aunque por su destino desconocen un tipo de vida civilizado, también son capaces de perder su estado de animalidad por un momento y comportarse como seres normales, disfrutando de la música, el canto, las galas y riquezas, en fin, de todas las cosas bellas y suntuosas que les ofrece el mundo civilizado (16).

Por lo tanto, son comprensibles el tipo de mudanzas que se realiza en el vestuario de estas personas; de "fiera" a "caballero" en el caso de Segismundo, o de "fiera" a "dama" en el caso de la selvática Irífile de "La fiera, el rayo y la piedra", la cual, aunque muestra su admiración al despertar de su sueño en el soberbio palacio de Anajarte, rodeada de las riquezas y galas que le proporciona ese majestuoso lugar, de inmediato asimila todas las reales pompas para encontrarse en su centro. Como podemos observar en "La vida es sueño", a Segismundo, en un despertar de semejantes características, que le conduce, al igual que a

Irifíle, a una nueva condición social que se hace patente en el cambio de la acción y del vestido simultáneamente.

Cierta semejanza nos proporciona la alteración que sufre la protagonista de la comedia elegida, la selvática Marfisa, al cambiar sus pieles y el cabello suelto, por los adornos y las galas propios de una dama de alta alcurnia (17).

Estas personas de mujeres salvajes del teatro calderoniano, como son Marfisa e Irifíle, descendientes por tradición de las "agrestes feminae" o "silvaticae", cuya usanza en nuestro teatro, se remonta, como hemos visto, a las "serranas feas" del Arcipreste de Hita, que salían a escena vestidas de pieles y suelto el cabello. Aunque este tipo de indumentaria tenía un significado pecaminoso en el disfraz de salvaje del Medievo, Calderón lo utiliza en su teatro para dar al personaje una apariencia de selvaticidad, así como el cabello suelto también contribuía en estas personas, al juego escénico (18). Podemos decir que estas figuras son el equivalente femenino del salvaje. Lo mismo en nuestra literatura, que en nuestro teatro, las encontramos representadas desde antiguo en nuestra iconografía.

Como muy bien ha observado A. Egido, siempre que en los autos sacramentales de Calderón, aparece la figura del "hombre" en el tiempo de la Ley Natural, desterrado y perdido, se adorna con pieles, pero una vez superado su camino de penitencia, mudará su tosco hábito, por el de galán (19). Porque, una vez más, Calderón tiende a explicarnos a través de estos cambios de vestido, la evolución del alma, que se perfecciona con los auxilios divinos y el buen uso del libre albedrío.

Así la persona de Argante, en nuestra comedia, viendo fallidas sus ardidés mágicas para retener a su hija en la gruta, decide dejar el futuro de la misma a su libre albedrío. La pérdida de este influjo le conduce a adoptar una postura más humana en el final de la comedia, lo que le hace cambiar sus selváticas pieles por un atavío rico y costoso, propio de la buena acción que va a emprender (20).

Buscando puntos de concordancia, entre la existencia de las figuras selváticas de nuestro teatro y los anacoretas y ermitaños, observamos en ambos, tanto en anacoretas como en hombres de condición salvaje, unas ansias de huida hacia todo lo que signifique civilización. Así el mago Argante, huye de la árida Toscana a refugiarse en los montes y bosques del Peloponeso. El anacoreta retorna a su origen para vivir a solas en abstinencia y oración, como nos lo presenta Calderón en el personaje de Silvestre, de su auto



"La lepra de Constantino". Silvestre, aparece a los ojos del espectador, al igual que Argante, en la figura de "un viejo venerable, vestido de pieles", y lo mismo que nuestro mago, éste escapa, "como asombrado", hacia los montes, denunciando el significado de su vestimenta. (21).

Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión, que tanto anacoretas como ermitaños, representan el lado positivo del hombre salvaje en el destierro, ya que eligen esta vida de soledad para alcanzar la gracia a través de la penitencia.

Las pieles y el pelo largo, señas exteriores que caracterizan al hombre salvaje, son utilizadas a lo largo de toda la iconografía religiosa, tanto para simbolizar el bien como el mal. En la figura del Bautista, por ejemplo, Calderón sacraliza "las pieles", sirviéndose para ello de una tradición iconográfica (22). El demonio, aparece en relieves y pinturas desde la Edad Media, lleno de pelos, generalmente erizados. En varios autos sacramentales de Calderón, también podemos verle con el disfraz de salvaje (23). Asimismo, las pieles y el pelo largo, cubren las figuras de gigantes y salvajes, tanto en nuestra arquitectura, como en nuestra pintura. Pero hemos de señalar, que aunque el tema en todos los ámbitos fue muy frecuente, hay que matizar a la hora de interpretar su significado, pues así como las pieles poseían un sentido de culpa en las figuras del "Demonio" y de destierro en el "Hombre", no es así en otro tipo de representaciones, en donde también figuran. Por ejemplo en ermitaños como San Juan Bautista y la Magdalena, las pieles alcanzan un significado de gracia, obtenida a través de una etapa de penitencia en la soledad del desierto (24).

Según ha estudiado A. Egido, el disfraz de salvaje "creaba con su sola aparición, un espacio escénico que, en esencia, remitía, por un lado, al del hombre o Lucifer expulsados del paraíso, ausentes de la gracia divina, y por otro lado, al destierro de abstención, en el que anacoretas y penitentes purgaban sus culpas" (25).

Calderón se sirvió del modelo de figurín que le brindaba el disfraz de salvaje, para dotar a ciertas personas de sus comedias, de una apariencia visual. Nuestro autor sabía de antemano, que iba a ser perfectamente traducida por el espectador de su época, acostumbrado a identificar estos arquetipos, cuya esencia permanecía en nuestra tradición desde tiempos medievales. Aunque pertenecientes estos modelos a una iconografía teatral en uso, no distaban tampoco, de ciertas figuras representadas en las artes plásticas, con las que el público se hallaba plenamente identificado.

Aunque nuestro dramaturgo se sirvió de un modelo perfecto, ya creado y con raíces muy arraigadas desde, antaño, en la idea más pura de nuestra tradición popular, sí le dotó de una expresión dramática y de una originalidad en la acción de la comedia. Cristianizándolo, además, en las figuras alegóricas de sus dramas sacros, con una concepción cristiana del mundo, en la que el bien y el mal, aparecen claramente definidos. Idea de la que también se sirvió, aunque para diferentes fines, para dramatizar la existencia de las personas selváticas de sus comedias, donde todos ellos, al final, alcanzan su propia realización, encontrando la autonomía que les marca su razón de ser, su libertad.

## - LOS PERSONAJES SELVATICOS DE CALDERON Y LA ICONOLOGIA DE RIPA.

En un principio, al tratar del vestuario de las personas de la comedia que nos ocupa, hemos hablado de la utilización por nuestro dramaturgo de ciertos manuales, que sirvieron como modelo a los pintores del momento y de los que también se sirvió Calderón para el diseño de sus figurines escénicos, como por ejemplo la "Iconología" de Ripa. Sin embargo, no todas las representaciones escénicas de Calderón, se amoldaban a la línea trazada por Ripa. Hay que tener en cuenta la existencia de ciertas fórmulas de atrezzo, situadas en fechas anteriores, en plena Edad Media, como en el caso que merece nuestra atención: el disfraz de salvaje. Y que serían heredadas por nuestro autor que aunque incorporadas ya por Lope y seguidores, con la aparición de la nueva comedia, las dotó de una naturaleza muy especial, creando un nuevo tipo de personaje en nuestro teatro, conocido por "fiera".

La portentosa imaginación de nuestro autor, le condujo, a veces, a realizar ciertos cambios en el vestuario de las personas, tal como figuraban en los modelos establecidos por la iconología e iconografía, quitando elementos tanto del vestuario, como del atrezzo, y añadiendo otros, que él consideraba mas idóneos para la situación dramática del personaje.

Por ejemplo, en la figura alegórica de "La Penitencia", utilizada con frecuencia por Calderón en sus autos, y tan relacionada su vestimenta, con las damas selváticas de su teatro, en la "Iconología" de C. Ripa, aparece representada en la figura de "... una mujer macilenta y vestida de cilicio, sosteniendo un azote con la diestra y una cruz con la siniestra, hacia la cual está mirando fijamente ..." (26). Mientras que en el diseño del vestuario utilizado por Calderón para esta figura, observamos una indumentaria semejante, incluido como atrezzo el crucifijo, pero desaparece el azote, añadiendo en cambio las pieles (27).

En la "Iconología" de Ripa pocas veces aparecen las pieles, una de las escasas representaciones de esta indumentaria, la tenemos en la figura que simboliza "El

Decoro", que se nos presenta en la figura de un joven "... de honesto y hermoso aspecto que lleva sobre sí una piel de león..." (28). La piel en este caso posee un significado diferente al pretendido por Calderón cuando reviste con ella a sus personajes selváticos.

Para Ripa, en esta ocasión, la piel de león, es símbolo de valor, virtud y fortaleza de ánimo, tomando esta idea de los "Antigüos", pues así aparece "Orfeo", como símbolo del divino intelecto, envuelto en una piel de león en las obras de Aristófanes. Lo mismo que "Hércules", "Ajax" primer capitán de entre los griegos después que Aquiles, también tomó la piel del león.

Sin embargo, para Calderón, en sus comedias, el abandono de las pieles por sus personajes selváticos, demuestra la pérdida de su animalidad, un cambio de su estado de "salvaje", por otro cuyo signo es el progreso, que le conducirá a encontrar su libre albedrío. Recuérdese los cambios que se producen en el estado anímico de personas como Segismundo, Marfisa e Irífile al cambiar el vestido de pieles por otro lujoso.

También Ripa en su "Iconología", cubre con piel a otra de sus figuras alegóricas, nos referimos a su representación de "El Mundo". Para ello se sirve de la descripción que hace Boccaccio de esta figura en el "Libro I de la Genealogía de los Dioses", y lo hace bajo la figura de "Pan", que a modo de túnica, una piel de pantera le ciñe el torso y las espaldas. La tachonada piel, viene a representar a la octava esfera, que del mismo modo está pintada y adornada con sus clarísimas estrellas (29).

Otro elemento del atrezzo utilizado por estos personajes selváticos calderonianos, es el bastón, como así podemos verlo en los figurines de Gomar y Bayuca, de las diferentes decoraciones de "La fiera, el rayo y la piedra". Nos referimos a los de las personas de esta comedia "Anteo" e "Irífile", que aunque pertenecen a una puesta en escena posterior a la fecha del estreno de nuestra comedia, 1.690, pero quizá son tal vez, los personajes mejor dibujados, y que nos ayudan a componer la indumentaria de estas "fieras" del teatro de Calderón. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que el bastón nudoso, era un complemento indispensable para estas personas, al igual que las pieles, el cabello suelto o la enorme y poblada barba, que ayudaba a demostrar al espectador, esa apariencia agreste de su existencia, tan en consonancia con la situación dramática que representaba en la comedia.

Revisando la "Iconología" de Ripa, encontramos algunas figuras alegóricas que portan este atrezzo del bastón, y como sabemos el gran influjo que ejercieron este tipo de manuales sobre Calderón, a la hora de diseñar los figurines de sus personajes dramáticos, vamos a dar cuenta de algunos de ellos, para observar el uso simbólico que Ripa hace de este elemento, como podemos ver en la figura de "El Mundo", que sostiene en su mano izquierda una especie de vara o bastón, cuya parte superior se ve curvada a guisa de cayado. Ripa, viene a demostrarnos con este aditamento, el imperio de la Naturaleza, mediante el cual, todas las cosas se gobiernan (y especialmente las que son irracionales), así como sus acciones, que cumplen todas, un fin determinado (30). Y buscando la relación de estas figuras de Ripa con los figurines de nuestra comedia, observamos en el uso de la vara por el personaje de Argante, un significado de imperio y de gobierno, ayudado por sus ciencias ocultas, hacia el destino de su hija, que le hacen acreedor de portar este bastón de mando, al igual que la comentada figura alegórica de "El Mundo".

También portando con su diestra un asta o vara, nos representa Ripa "La Fortaleza", en la figura de una mujer armada. El asta significa en este caso, que no sólo se debe emplear la fuerza para rechazar aquel daño que de los otros proviene, cosa que ya nos muestra esta figura con su armadura y escudo, sino también para reprimir, con el empleo de las propias fuerzas, la soberbia y arrogancia con que los demás amenacen. Por ello diremos, que dicho asta simboliza y demuestra superioridad y señorío, condiciones que fácilmente se adquieren por medio de la fortaleza (31). De la misma forma, la protagonista de nuestra comedia, Marfisa, portaría el asta en señal de autodefensa, ante el daño que podían provocarle los rigores del mundo civilizado, desconocidos para ella, demostrando con el asta, su altivez y señorío.

En otras figuras alegóricas presentadas por Ripa, el asta sostenido con la diestra, se pone de acuerdo con el significado de su propio y antiguo nombre, pues la voz griega "Sannia" (como dice Festo), significa asta. Además de esto, dicha vara les corresponde propiamente, en atención a su virtud y al gran valor que demostraron siempre los "Sannitas" (32). Con este sentido de virtud, apoya su diestra en la "Clava de Hércules", la figura alegórica de "El Esplendor del Nombre" (33), porque los antiguos solían simbolizar en esta maza la idea de todas las virtudes, de donde resulta que aquellos que buscan la fama y el esplendor de su nombre, han de apoyarse en la virtud, dejando a un lado todos los vicios, de donde provienen las tinieblas que oscurecen la buena fama de los hombres.

Por lo tanto, la vara adquiere en las figuras alegóricas que nos presenta Ripa en su "Iconología", un sentido, además de imperio y fortaleza, de virtud y de valentía, cualidades que también brillan en estas "fieras" del teatro de Calderón.

Observamos en la indumentaria de estos personajes selváticos, una dependencia del disfraz de salvaje. La indumentaria y el atrezzo de estas "fieras", tienen su raíz en este modelo, como así podemos verlo en su iconografía, en diferentes estados, pero siempre con los aditamentos con los que revistió Calderón a este tipo de personas dramáticas. Es posible que nuestro autor, a la hora de perfilar el figurín de estas personas, de acuerdo con su peculiar existencia, echara mano, también, de la "Iconología" de Ripa, bien para tratar de actualizar el simbolismo de ciertos elementos de su vestuario y atrezzo, o para que estuviesen más en concordancia con su situación dramática. Sirvanos de ejemplo el uso del bastón nudoso por estas "fieras", atrezzo que como podemos ver, ya aparecía en las figuras de salvajes que adornan nuestros edificios, en la forma de una maza o clava, sostenido por los velludos brazos de estas figuras, unas veces en actitud de lucha, otras como portador simplemente. Por ello, no es de extrañar que Calderón, dotara con este tipo de atrezzo a las figuras selváticas de su teatro, pero transfigurándolo, de acuerdo con una ideología más cercana a las representaciones de Ripa, más comprensibles, por tanto, para el espectador de esa época, plenamente identificado con las alegorías de su "Iconología".

Vamos a tratar ahora ciertos aspectos relacionados con la caracterización de esta figura.

Nos referimos a la forma de distinguir, por nuestro dramaturgo, el aspecto físico de las damas selváticas de su teatro, como en el caso de Irífile o de nuestra Marfisa, con el largo cabello suelto. Para Ripa, inspirándose en los textos de los poetas, la cabellera de rizos artificiosos, repeinada y perfumada, es signo de delicadeza, lascivia y de afeminadas costumbres; mientras que si el cabello no se cuida, ni se acicala y se abandona a su forma natural, dejándolos despeinados, indica el abandono de los placeres terrenales. Por esta razón, Ripa, pinta la figura de "El Placer", con sus melenas peinadas artificiosamente y de ensortijados rizos (34); y la que representa a "La Lujuria", en la figura de una joven casi desnuda, que "... lleva muy rizados cabellos que han de estar además artificiosamente ondulados" (35).

Mientras, por el contrario, la alegoría de "La Servidumbre", nos la presenta en la figura de una joven despeinada de largo cabello suelto, dándonos a entender que "... estando el siervo al servicio de su amo, no tiene modo de atender al adorno y cuidado de su persona" (36).

De la misma forma, retrata a "La Lógica" ("...pálida joven de enmarañados cabellos, revueltos y esparcidos por la espalda...") mostrando en este estado, cómo la persona que se dedica a la reflexión de las cosas inteligibles, suele abandonar y descuidar todo lo demás, olvidando por completo, todo lo que respecta al cuidado de su cuerpo (37).

En la figura de una mujer indígena, de rostro también de "fiera" y con su largo cabello revuelto y esparcido, nos presenta Ripa la alegoría de "América", signos todos ellos, de su primitivismo y ruda existencia, propios de los seres que habitaban esa recién descubierta parte del Mundo, por aquellos tiempos, y de los que Ripa al no poseer fuentes de los "Antiguos Escritores", se basa para dibujarnos a esta figura, en las señas aparentes que le brindan los "Historiadores Modernos" (38) (Fig. 6).

Podemos deducir de lo revisado, que tanto Ripa en las figuras alegóricas de su "Iconología", como Calderón a la hora de diseñar la caracterización de sus personas dramáticas, se sirven de elementos representativos con ideas semejantes. Como hemos estudiado, para Ripa una figura con cabello largo, despeinado y suelto, nos deja ver a una persona que carece de apego a las cosas banales y terrenales, pues no atiende a su cuidado y adorno, ya que fija su atención en el mundo sobrenatural; también Ripa utiliza este modo de componer el cabello, cuando quiere representarnos a ciertos seres, que por su primitivismo llevan una existencia ruda y agreste, o por el contrario, cuando deciden por voluntad divina, renunciar a las pasiones y al humano trato, retirándose a una vida solitaria y ascética. Todas estas características, las encontramos reunidas en el "nuevo monstruo", Marfisa, personaje selvático por excelencia del teatro calderoniano, y que posee también cabello despeinado, largo y suelto.

Pero quizá, de todas las alegorías que hemos revisado, la que más se acerca a Marfisa, la persona de nuestra comedia, en la posición de su cabello, es la que representa a "América", pues de esta manera define Ripa el rostro del personaje: "... será fiera de rostro...". El primitivismo existencial de esta indígena, tiene puntos en común con la agreste vida de nuestra protagonista. Esta figura de "América" es, además, un claro exponente de los habitantes que se encontraron nuestros conquistadores en el Nuevo

Mundo, cuyas descripciones, tanto contribuyeron a dar una nueva visión de esta figura, adquiriendo su fisonomía un importante relieve y tamaño.

Al parecernos la compostura del cabello de la figura alegórica de "América", de semejantes características al utilizado por Marfisa, hemos querido referirnos exclusivamente al aspecto exterior de ambas figuras, impregnado de un estado salvaje, propio de la condición de vida llevada por las mismas, mientras que en el aspecto ideológico y simbólico, la colocación del pelo de nuestra Marfisa, y las pretensiones de Calderón en el juego escénico con este tipo de atrezzo, estaría mas cerca de la idea que nos quiere representar Ripa con este atuendo, en figuras como "La Servidumbre" o "La Lógica", que lucen un descuidado peinado por su falta de apego a lo terrenal, teniendo su mente ocupada, al igual que Marfisa, en una preocupación de algo que se escapa de la propia Naturaleza, y que es precisamente la causa que les ha conducido a llevar una solitaria existencia, semejante a la elegida por la figura alegórica de "La Locura" (39).

Ahora vamos a tratar de la caracterización del mago Argante, padre adoptivo de Marfisa en nuestra comedia, para ello tomaremos como modelo, el figurín que nos presentan Gomar y Bayuca de la persona de "Anteo", y que como hemos visto, tanta relación tiene con nuestro mago. Observamos en esta figura de "La fiera...", un largo cabello acompañado de una poblada y enorme barba, componiendo una figura que parece arrancada de un "salvaje" de los muchos que aparecen adornando fachadas, como tenantes de escudo, o flanqueando puertas, representaciones de estas figuras, que fueron muy frecuentes.

Ripa, representa también con barba larga, que cae sobre su pecho, a la figura que simboliza "El Mundo", para mostrarnos cómo los dos elementos superiores, es decir el aire y el fuego, siendo de naturaleza y fuerza masculinos, produce unos efectos e impresiones de naturaleza femenina (40).

En la figura de un "viejo barbado de largos cabellos" nos representa Ripa, a ciertas alegorías de los ríos, así nos describe al "Arno", en una figura de estas características, tumbado y con un hombro apoyado en una urna de donde sale agua, de semejante forma aparece, en el que simboliza al "Adige", al "Nilo", al "Tigris", al "Danubio" y al "Ganges" (41).

Pero de todas las representaciones de Ripa, la que más se asemeja a la melenuda existencia de la persona de



Argante, tal vez sea la representada en la figura de "La Peregrinación", imagen inspirada en "Orínides", personaje que dejó crecer su cabello y barba abundantemente, como prueba de una larga expedición que llevó a cabo, y que duró diez años, para luchar con los "Gigantes" (42).

A nuestro entender, Calderón, tan inclinado a la puesta en escena de este tipo de comedias, como la que estamos tratando, de mostrar al espectador el concepto de obra de arte total, donde se conjugasen casi por arte de magia, todas las manifestaciones artísticas, no es de extrañar, que así como se sirvió de la figura del salvaje en su más pura tradición popular y literaria, para dramatizar a estas "fieras" de su teatro, lo hiciera de la misma manera a la hora de caracterizar a estas personas, valiéndose del modelo que le brindaban las fuentes iconográficas.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- GOMEZ TABANERA, J.M. "La conseja del hombre salvaje". Homenaje a Julio Caro Baroja (Madrid, 1.978). 471-590. (Pág. 483).
- 2.- AVALLE ARCE, J.B., "La novela pastoril española". (Madrid, 1.959). Págs. 71-75.
- 3.- "Libro del muy esforzado Palmerín de Inglaterra". Libro II. Cap. V. Ed. Bonilla San Martín NEAAEE, XI, 52.
- 4.- SAN PEDRO, DIEGO DE. Obras, Ed. S. Gili y Gala. Clásicos Castellanos (Madrid, 1.950), Pág. 116.
- 5.- CERVANTES DE SAAVEDRA, MIGUEL. "Don Quijote de la Mancha". Parte II. Cap. 20.  
"... Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo, teñido de verde tan al natural, que por poco espantan a Sancho...".  
"... Pusiéronlos en paz los salvajes, los cuales con mucha presteza, volvieron a armar y encajar las tablas del castillo..."

Hemos transcrito estos pasajes de las Bodas de Camacho del Quijote, donde Cervantes relata unas danzas e invenciones, con varias mudanzas, presentadas por un beneficiario del pueblo donde se desarrolla la acción. Podemos advertir en esta puesta en escena, la presencia de espantosos "salvajes", otra prueba más de la existencia de este tipo de personas en nuestro teatro.

- 6.- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL. "Don Quijote de la Mancha". Parte I. Cap. XII.  
"... Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes vestidos todos de verde hiedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de

madera. Pusiéronlo de pie en el suelo, y uno de los salvajes dijo:

- Suba sobre esta máquina el caballero que tuviere ánimo para ello.

- Aquí, dijo Sancho, yo no subo. Porque ni tengo ánimo ni soy caballero.

Y el salvaje prosiguió diciendo:

- Y ocupe las ancas el escudero, si es que lo tiene, y fíese del valeroso Malambruno, que si no fuere de su espada, de ninguna otra, ni de otra malicia será ofendido; y no hay más que torcer esta clavija que sobre el cuello trae puesta, que él los llevará por los aires adonde los atiende Malambruno; pero porque la alteza y sublimidad del camino no les cause vaguidos, se han de cubrir los ojos hasta que el caballo relinche, que será señal de haber dado fin a su viaje.

Esto dicho, dejando a Clavileño, con gentil continente se volvieron por donde habían venido ..."

- 7.- Capítulo LIV, (Citado por AVALLE ARCE, Op. Cit. Nota 46).
- 8.- Parte I. Cap. XIII. (Citado por AVALLE ARCE, Op. Cit. Nota 46).
- 9.- Además de "Ursón y Valentín", Lope utiliza las figuras del salvaje en "El hijo de los leones".
- 10.- EGIDO, AURORA. "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón". Serta Philológica in honorem. F. Lázaro Carreter. Cátedra 1.983 II. (Págs. 171-186). Pág. 173.  
  
Tema también tratado por Calderón en su auto, "Mística y Real Babilonia", donde nos presenta a un Nabucodonosor cubierto con apariencias de salvaje. Su aspecto externo de anacoreta viene motivado por su firme decisión de apartarse del mundo y mostrarse como símbolo del arrepentimiento. (1.662). Citado por A. EGIDO. Op. Cit. págs. 178-179.
- 11.- AZCARATE, J.M. "El tema iconográfico del Salvaje". Archivo Español de Arte, XXI, 1.948. Págs. 81-99.  
Véase lo que dice este autor acerca de las manifestaciones plásticas de esta figura.
- 12.- VEGA, LOPE DE. "Ursón y Valentín". Este autor introduce en sus comedias la delicada presencia de damas selváticas, influyendo en la adopción de estas bellas figuras a Juan Pérez de Montalván y Luis Vélez

de Guevara, y a Calderón y sus aledaños (Matos Fragoso, Diego de Córdoba, Joaquín Romero de Cepeda), recogerán esta rica tradición para enriquecerla con numerosas variantes.

13.- A. EGIDO., Op. Cit. pág. 173.

14.- La indumentaria propia del salvaje, la encontramos en ciertas figuras alegóricas de los autos sacramentales de Calderón, son ejemplos las personificaciones de "La Penitencia", "La Naturaleza Humana", "La Lascivia" y "La Culpa".

(En "La segunda esposa" y en "Triunfar muriendo" (1.608-1.649) podemos encontrar la anotación del autor: "Sale La Penitencia vestida de pieles".

A. EGIDO. Op. Cit.

Véase también a RUIZ LAGOS, "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". An. Inst. Est. Madr., 1.971, VII, Págs. 181-214.

Este autor realiza una clasificación en la que intervienen ciento cuarenta y dos personas dramáticas calderonianas, la mayoría de ellas alegóricas, otras ubicadas en la historiografía del Nuevo y Antiguo Testamento, donde pretende darnos una visión del atrezzo escénico utilizado a través de las acotaciones al respecto. Casi todas de sus autos sacramentales.

En esta clasificación, RUIZ LAGOS, dedica un capítulo a las representaciones del "Hombre" dentro de sus cualidades anímicas, en donde podemos encontrar a varias personificaciones de esta figura con el atuendo que caracteriza al salvaje, las pieles, en las siguientes obras teatrales: "El año santo en Roma", "El Diablo mudo" y "La vida es sueño".

También la figura de "El Deseo", sale a escena vestida a esta guisa en "A tu prójimo como a tí", como representación de los sentimientos humanos.

En "El laberinto del mundo". Sale "La Culpa" vestida de pieles, con bastón, como significación de las lacras morales de la humanidad.

La figura de "Adán" también se adorna con pieles en su aparición en "A la siembra del Señor", y en "El día mayor de los días".

En "Los alimentos del hombre" el personaje del príncipe Adamo también utiliza semejante indumentaria, al igual que el también príncipe, Segismundo.

Las figuras satánicas, tanto la de "Lucero", como la del propio "Demonio" visten el disfraz de salvaje en: "El verdadero dios pan", "El valle de la Zarzuela", "El pintor de su deshonor", "Las órdenes militares",

"El cordero de Isaías", "La semilla y la cizaña" y en "Tu prójimo como a tí".

Lo mismo ocurre con ciertas figuras mitológicas, como la de "Fauno" en "El castillo de Lindabridis" que sale a escena vestido de pieles, con un bastón grande y rugoso.

Y Silvestre de "La lepra de Constantino", aparecerá a los ojos del espectador en la figura de "... viejo venerable, cubierto de pieles...".

En "El diablo mudo", la personificación de la "Naturaleza Humana", utilizará en su caracterización, signos parejos a los usados por nuestras damas selváticas en la escena, como son el cabello suelto y a medio vestir.

- 15.- Recordemos los versos del drama de Calderón de "La vida es sueño", que recita Segismundo:

"..... y aunque  
aquí, porque más te asombres  
y monstruo humano me nombres,  
entre asombros y quimeras,  
soy un hombre de las fieras,  
y una fiera de los hombres ..."

CALDERON DE LA BARCA, P. Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo II. Jornada I. Pág. 503.

- 16.- Tengamos en cuenta la enorme atracción de Marfisa hacía la música y el canto, ante cuyos sonidos queda absorta y embelesada, siendo la causa por la que rompe su prisión en su primera salida a escena al escuchar el canto de unos pastores: "... con sus rústicos cantares/ tal vez alegran festivos./ Me arrebatan de manera/ que a pesar del padre mío,/ con el ansia de imitarlo/ y con el gozo de oírlos,/ rompo la prisión en que/ cruel me guarda y cela esquivo...".  
CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. "Hado y divisa...". Tomo IV. B.A.E. Jornada Primera. Págs. 362-363.

También la salvaje Irífile, persona de "La fiera...", cae en las redes de semejante atracción, como lo prueban los siguientes versos que recita este personaje: "... ¿qué dulces voces han sido/ las que con tal suspensión/ me llevan el corazón/ adonde quiere el oído?"

CALDERON DE LA BARCA, P. "La fiera, el rayo y la piedra". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo II. Jornada I. Págs. 1.601.

Recordemos como en nuestra comedia, la persona de Mitilene, utiliza como cebo a la música y los cantos,

para encontrar al "Nuevo Monstruo", (Marfisa), de cuya existencia en la isla le han informado unos villanos, comunicándole que se hace presente al oído de los cantos y de la música.

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. ("Hado y divisa...")  
Págs. 363-364.

17.- Véase lo que decimos acerca del cambio de traje de nuestra protagonista en el Capítulo VIII de la Presente Parte. "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa...".

18.- En cuanto a la disposición del pelo de estas "fieras" del teatro calderoniano y de su repercusión en el juego escénico, consúltese el Capítulo VIII de la presente Parte. "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa..." y Nota 3.

Véase el amplio estudio de CLAUDE KAPPLER, "Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age". Paris. Payot, 1.980. Capítulo VII. (Citado por A. EGIDO en la Nota 15 de su libro "La fiera, el rayo y la piedra". Ed. Cátedra. Letras Hispánicas).

19.- EGIDO, A. Op. cit. Pág. 174.

Donde nos da cuenta esta autora, como en el auto sacramental, "Tú prójimo como a tí" (Calderón, antes de 1.674), se realiza un cambio de vestido en la figura del "Hombre", una vez superada su etapa de penitencia, mudará su indumentaria selvática por la de galán:

"... Abrese un peñasco, y en él el HOMBRE, dormido, vestido de pieles, y el DESEO, hablán(do) al oído, de pieles también ..."

"Deseo" tratará de equivocar al "Hombre", de confundirlo por los senderos del mal. Pero éste se conducirá por el camino de "Penitencia", y mudará su tosco hábito por el de galán, "... con el cintillo en el sombrero, la cadena y el corazón al cuello y las memorias en los dedos ..."

Véase lo que decimos acerca del cambio de traje en los personajes selváticos de nuestra comedia, Marfisa y su padre Argante, en los Capítulos V y VIII de la Presente Parte. "Los vestidos de "salvaje" y de "gala" utilizados por la persona de Argante" y 574 , respectivamente.

20.- Consúltese lo que decimos acerca del significado del vestido de "gala" que lució la persona de Argante en

el final de la comedia. Capítulo V de la Presente Parte. "Los vestidos de "salvaje" y de "gala" utilizados por la persona de Argante".

21.- "Silvestre:

Y aunque pueda, no sin causa/ temer que pecados míos/  
ocasionarán los cielos/ a sus piadosos castigos,/ no  
por eso ni por verme/ de brutas pieles vestido/ (sin  
más pontífice pompa,/ más triunfo, más domicilio/ que  
las quiebras de estos montes),/ como dije, desconfío/  
que me falten suficientes/ y aun eficaces auxilios..."

CALDERON DE LA BARCA, P. "La lepra de Constantino".  
Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo III.  
Pág. 1799.

22.- "El divino Jasón" (anterior a 1.630), reúne la lección  
pagana con la cristiana, mostrando a un Orfeo, "que es  
el Bautista como le pintan con sus pieles".

CALDERON DE LA BARCA, P. "El divino Jasón". Obras  
Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo III. Pág.  
65.

23.- Descripción del Demonio vestido de salvaje: "... Sale  
el Demonio, vestido de pieles, y en la cabeza una  
media visera, en forma de testa de león, de quien  
penderá un manto también de pieles, asidas las garras a  
los hombros..."

CALDERON DE LA BARCA, P. "El valle de la Zarzuela".  
Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo III.  
Pág. 700.

24.- El salvaje, en líneas generales, ejemplifica al hombre  
en su estado animal, lejos de la civilización o del  
control de la razón. Y lo identifica con la persona  
"Deseo" en "Cárcel de amor", de Diego de San Pedro,  
donde patentiza un rasgo arquetípico del que  
difícilmente se zafa, salvo en su confusión con el  
ermitaño o el anacoreta que, huyendo de las vanidades  
del mundo, se reviste de pieles y busca la paz de los  
desiertos. Este solitario velloso, se identifica en la  
iconografía religiosa con San Juan Bautista y los  
santos eremitas, divinizando pieles y tornando la  
lujuria en penitencia.

EGIDO, A. Op. Cit. Pág. 173.

25.- EGIDO, A. Op. cit. pág. 185.

- 26.- RIPA, CESARE. "Iconología". Tomo II. Ed. Akal / Arte y Estética. Págs. 190-193. Obsérvese la imagen gráfica de esta figura alegórica de Ripa.
  - 27.- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Interrelación Pintura/Poesía en el drama alegórico calderoniano".- "Goya" Revista de Arte. Nos. 161-162. Junio 1.981 (Centenario de Calderón). Véase la tabla de interrelaciones realizada en este artículo por el mencionado autor, en donde la figura alegórica de "La Penitencia" aparece en el diseño calderoniano como "Dama de saco y cilicio; con pieles; con crucifijo", mientras de la "Iconología" de Ripa como "Dama de cilicio, con Cruz".
  - 28.- RIPA, C. Op. Cit. Tomo I. Págs. 249-266.
  - 29.- RIPA, C. Op. Cit. Tomo II. Págs. 100-102.
  - 30.- RIPA, C. Ibidem. Ibidem. Supra.
- Ripa nos muestra también la retorcida vara, en esta alegoría de "El Mundo", a la figura del año, que se mueve constantemente sobre sí mismo.
- 31.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo I. Págs. 437-440.
  - 32.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo I. Págs. 564-566. Ripa toma esta figura según aparece representada en las Medallas de Commodo, Tito y Antonino. "Abruzzo", pertenece a las representaciones dedicadas por Ripa a "Italia con sus provincias y parte de las islas".
  - 33.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo I. Págs. 360-364.
  - 34.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. págs. 213-215.
  - 35.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 33-34.
  - 36.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 311-313.
  - 37.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 31-32.
  - 38.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 108-109.
  - 39.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 29-30. Ripa, para esta alegoría utiliza el modelo que se representó en la coronación de Petrarca.
  - 40.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs 100-102. Ripa nos pinta esta alegoría de la mitad para abajo velludo y en la figura de cabra, simbolizando con ello la Tierra, que es dura y áspera y enteramente desigual,



hallándose cubierta de muchísimas plantas, hierbas y árboles innumerables. Idea que nos puede conducir a establecer cierta relación con los también velludos salvajes, acerca del simbolismo de su peluda y agreste existencia, tan emparentada con la Tierra.

41.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 267-276. Para la descripción del río "Nilo", se sirve de una estatua de mármol que se halla dentro del Vaticano, en Roma. Y para el "Tigris" y el "Danubio" de la "Medalla de Trajano".

42.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Pág. 195.

Imagen semejante debió de lucir el naufrago Pedro Serrano, que permaneció en una isla perdido durante el período de diez años, creciéndole abundantemente el pelo y la barba, y cuando fue encontrado vino a España con semejante pelaje, como prueba de su naufragio y de lo que había sufrido. Relato que nos cuenta el inca Garcilaso y, que coincide con el velludo pelaje de las figuras de salvaje, tan utilizadas en nuestra arquitectura. El influjo de este relato y de otros de índole parecida, provocaron la persistencia del tema en nuestro arte plateresco.

AZCARATE, J.M. Op. Cit. Pág. 98.



FIG. 2: Escultura en bulto redondo que aparece en la portada de la iglesia románica de Semuren-Auxois (Côte-d'Or, Francia), del siglo XII, en la que se representa un fuglar acompañado de un hombre salvaje. J.M. Gómez Tabanera (1.978).

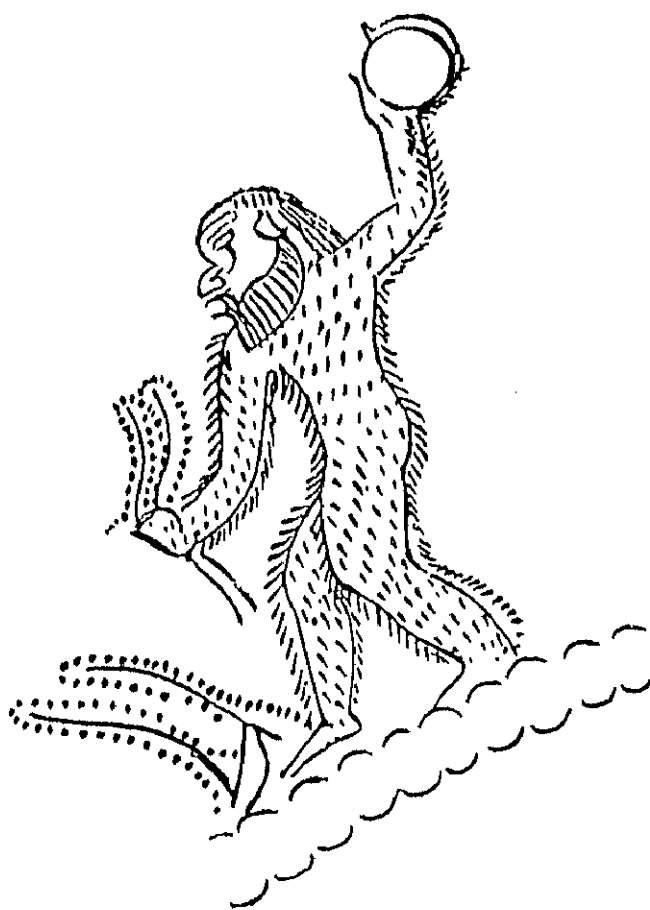


FIG. 1: Detalle del "hombre salvaje" que figura en una pátera de origen púnico de estilo orientalizante (posiblemente del siglo VIII). J.M. Gómez Tabanera (1.978).



FIG. 3: Representación fantástica de un Cercopiteco hembra, variedad de hombre salvaje de las Indias, según Gesner (1.551). J.M. Gómez Tabanera (1.978).

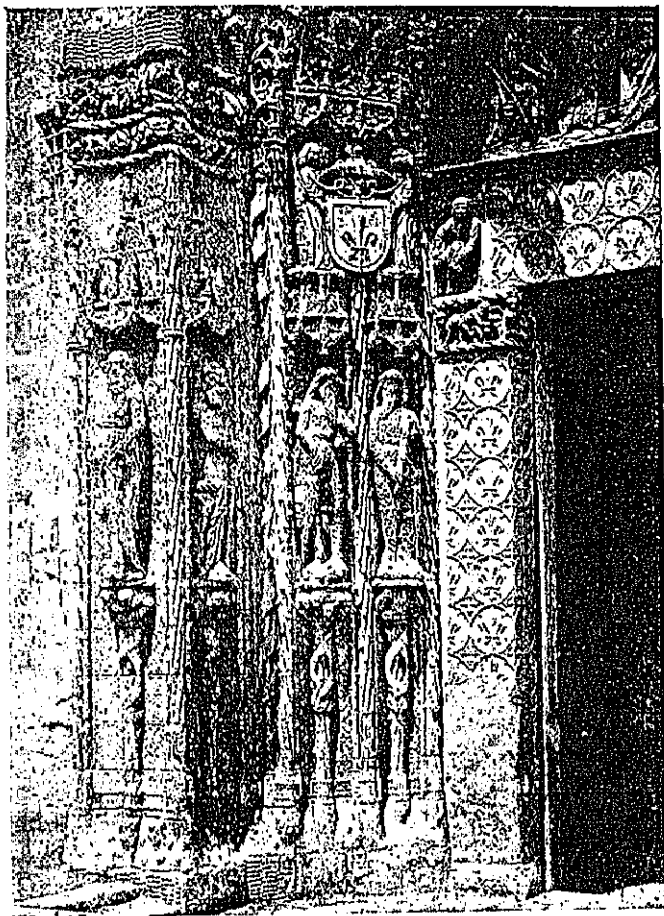


FIG. 4:  
Valladolid. Fachada de San Gregorio.  
Detalle de los "salvajes".



FIG. 6:  
C. RIPA. "América".  
"Iconología". Siena 1.613.

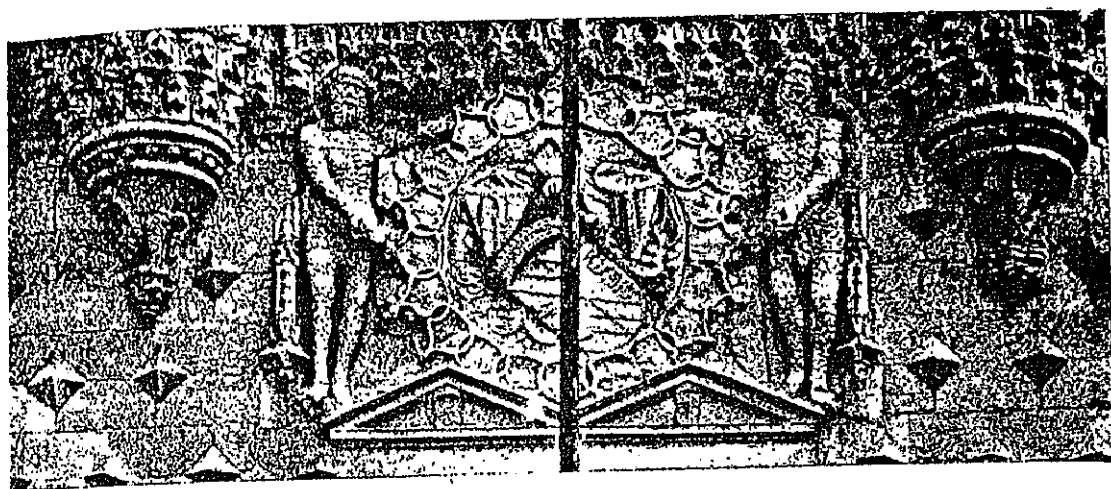


FIG. 5: Guadalajara. Palacio del Infantado.  
Detalle de la fachada.  
"Salvajes" sosteniendo un escudo.

**ABRIR APÉNDICE 5 TOMO II**





**ABRIR TERCERA PARTE TOMO II**

#### APENDICE 5.

- LA DIVISA DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY. (PAG. 668).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 677).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 687).

## APENDICE 5

### LA DIVISA DEL ESCUDO DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY.

El personaje principal de nuestra comedia, Leonido, portaba un escudo, en el que figuraba un "león de oro", por empresa, orlado por unas enigmáticas letras (1). Nada en esta época del barroco es gratuito, es el momento en que el ingenio impone a la moda el empleo constante de referencias y alusiones simbólicas y asimismo ocurre en el teatro calderoniano, al que podemos considerar dentro del contexto de un emblema complejo, en el que cualquier elemento del atrezzo usado por las personas de su teatro, no aparecía ante la mirada del espectador por propio capricho del autor. La imagen que figuraba en el escenario, aún la menos importante, remitía a una idea. Dando por supuesto que este teatro iba dirigido a un público que conocía el lenguaje de las apariencias, pudiendo leer en ellas su significado.

Así, la divisa del escudo de Leonido se convertiría a los ojos de aquellos espectadores del Buen Retiro que presenciaron la función del día 3 de Marzo de 1.680, en el atributo de su persona, adquiriendo de esta forma su figura un carácter dual. Por una parte, el papel de caballero legendario, digno de los libros de caballería que representaba el actor en el escenario y por otro, el nuevo sentido que cobraba su fisonomía alcanzando la categoría de personificación, conseguida por la idea a la que remitía el simbolismo de dicho atributo, convirtiendo de esta manera al personaje teatral, por lo que es y a su vez insinúa, en un auténtico jeroglífico, capaz de ser descifrado solamente, por una sociedad preparada para este tipo de enigmas, una sociedad como la de nuestro Siglo de Oro.

En pocas épocas de nuestra civilización se nos ofrece un espectáculo del lenguaje figurativo y literario tan bien asimilado, como en la que nos ocupa, por esta razón podemos equiparar a las valientes hazañas ejecutadas por nuestro protagonista en el transcurso de la comedia, con las llevadas a cabo por la figura de Hércules, significándose también, este héroe mitológico por el atributo del "León".

Hemos de considerar además, la estrecha vinculación en nuestro país entre el Monarca y Hércules, por lo tanto no sería aventurado decir, que Leonido representaba en la comedia al Rey, o que el propio Carlos II, revestido del caballero Leonido, ejecutaba con osadía las proezas propias de un Hércules (2).

El "León" significaba el valor del Rey en las diferentes empresas de su reinado, así como "Hércules" simbolizaba su figura (3). Calderón se sirvió de la simbología de la figura del "León" en distintas obras, aludiendo con ello a toda la nación. Entre otras podemos citar "El postrer duelo de España", "La Virgen del Sagrario", "Guárdate del agua mansa", "La fiera, el rayo y la piedra", "El jardín de Farelina". En ellas encontramos, unas veces dentro del propio texto de la obra, otras en las acotaciones hechas por Calderón, e incluso en los nombres dados a determinados personajes, una clara y evidente referencia a la nación, y al "León" como símbolo de ésta (4).

En "El jardín de Falerina" por ejemplo, la relación entre la figura del "León" y la persona de "Rugero" se hace patente. Rugero, al igual que Leonido, fue recogido de niño y amamantado por una leona y a esta circunstancia debe también su nombre (5). Es más, la pareja Leonido y Marfisa, protagonistas de nuestra comedia, tienen su correspondiente en "El jardín..." las personas "Rugero" y "Marfisa", descubriéndose asimismo en el final de la comedia que son hermanos (6).

Dentro del programa decorativo del Salón de Reinos del Buen Retiro, apreciamos la indudable unión entre el emblema del "León" junto con Hércules, y la monarquía, representada evidentemente en la persona del Rey. En el mencionado programa, destacan diez leones rampantes de plata sosteniendo las armas de Aragón y sobre éstos, las pinturas de "Los diez trabajos de Hércules" pintados por Zurbarán (7).

Asimismo, cabe destacar un salón que se encontraba en el Alcázar de Madrid y donde se podía contemplar los atributos de el "Espejo", el "Aguila" y el "León", como símbolos de la monarquía. En el mencionado salón, denominado "Salón de los Espejos", la decoración estaba compuesta, entre otros elementos, por ocho lunas venecianas con águilas de bronce, así como por una consola y varios bufetes de pórfido sostenidos, tanto consola como bufetes por leones de bronce, que aún hoy se conservan manteniendo algunas mesas de mármol en el Museo del Prado de Madrid (8).

Saavedra Fajardo en su "Empresa XXII" (9), relaciona las virtudes del águila con las empresas llevadas a cabo por



los reyes españoles (10). El mismo autor, refiriéndose a la figura alegórica del "León", la emparenta con Hércules quien una vez que venció al león, se vistió con la piel de éste para poder defenderse del resto de los monstruos (11).

El simbolismo del espejo ha sido el preferido de los emblemistas. **Saavedra Fajardo** simboliza en el espejo al propio Estado, en el que se refleja la imagen completa de Su Majestad (12) (Fig. 1).

Será dentro de este "Salón de los Espejos", donde Carreño pinte los retratos de aparato de Carlos II, reflejándose de esta forma la figura del Monarca en el espejo de su gobierno, siguiendo así la idea reflejada por la mencionada Empresa de **Saavedra Fajardo**. Estos cuadros que poseían un encuadre simbólico en dicha estancia, la adquieren de nuevo, al introducirse en la composición por la magia de la reflexión del espejo, pero con valores distintos (Fig. 2).

Podemos decir respecto de la figura del "León", que evidentemente, existe cierta relación entre el simbolismo utilizado con este atributo por Ripa en sus alegorías, y el uso que hizo nuestro dramaturgo al dotar al personaje de Leonido con una divisa semejante. Ripa, asigna este tipo de atributo a los fuertes de alma y cuerpo, y en esto coincide en su trayectoria con nuestro protagonista, en el transcurso de la comedia, donde su historial de valiente caballero se pone de manifiesto, dispuesto a emprender, siempre las hazañas más arriesgadas en favor de un ideal, por lo tanto no es de extrañar que en su escudo figurase una divisa como la del "León", animal que Ripa considera como el más valiente entre todos los de su especie (13).

La aparición en la heráldica de la figura del "León" fue frecuente, y al no especificar Calderón la postura del mismo en este escudo, es de suponer que el que distinguía a Leonido fuese "rampante" y aunque hace mención del tono con el que estaba pintado (oro), no nos da cuenta del color del campo, cosa frecuente en nuestro dramaturgo, en referencia de otras obras suyas donde no menciona tampoco el color de las armas (14). A nuestro entender, es muy posible que este "león de oro" tuviera como campo, el gules, haciendo alusión a los colores nacionales, rojo y gualda, pero con distinto orden de como aparecían policromados en nuestro blasón (15).

Y aunque los diez leones que formaban parte del programa decorativo del "Salón de Reinos" del Buen Retiro y que dieron origen a la adopción de este emblema por la monarquía, eran de plata, el león que se pinta al lado del Monarca siempre es de bronce dorado.

Como así lo eran los que mantenían la consola y los bufetes de pórfido que decoraban el "Salón de los Espejos" del Alcázar, y que sirvieron de fondo en todos los retratos de aparato de Su Majestad Carlos II. Aunque también en otras series iconográficas y que no fueron pintadas en este Salón, el Monarca aparecerá junto a este animal (16). Dentro de este grupo, merece una especial atención un grabado de L.P. Hondt, Bruselas, 1.686 (17), en el que el Soberano con la apariencia de un héroe, se nos presenta sentado en su trono en una actitud dormida, pero vigilante y escoltado por doce leones (18). Quizás como anticipo de los que en el siglo siguiente decorarían semejante estancia en el Palacio de los Borbones (19) (Fig. 3). También en una estampa que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, grabada por Richard Collin (Bruselas, 1.686), podemos contemplar un retrato de medio cuerpo de Carlos II, acompañado por dos leones, situados debajo de su retrato, uno a cada lado de los ángulos inferiores de la composición, y que son tenantes de medallas con "Empresas" (Fig. 4). La estampa es una exaltación a la figura del Rey como representante del poder de la monarquía hispana en todo el orbe (20).

Hemos de tener en cuenta, que nuestro dramaturgo siempre que utiliza la figura heráldica del "León" en sus obras, lo hace para aludir a la nación sirviéndose sólo de esta figura. Así ha distinguido nuestro autor al personaje principal de su última comedia ya que el distintivo hercúleo, propio del rey, hacía ver a nuestro entender que el Monarca quedaba retratado en la persona de Leonido.

Una relación parecida la encontramos en el programa decorativo del "Salón de Reinos" del Buen Retiro; nos referimos a la existente entre León-Hércules. Significando el primero el Estado Monárquico Español y el segundo, a su representante supremo, al propio Rey en persona, ejecutando los "Trabajos de Hércules". Representados por los diez leones de plata y los diez cuadros de Zurbarán dedicados a exaltar la valentía del héroe mitológico. Según su colocación en el conjunto, se correspondían una figura con otra; existiendo un "León" por "Hércules". Cada león aparecía en este conjunto colocado justamente debajo de uno de los cuadros de Zurbarán (21).

Podemos decir entonces que la vinculación existente en el "Salón de Reinos" entre el León-Hércules, posee un mismo significado que la relación en nuestra comedia entre León-Leonido, remitiéndonos ambos programas a la misma idea.

Según las investigaciones del profesor Neumeister, sobre el significado de las figuras simbólicas que aparecen en la loa que precede a nuestra comedia, de las que ha realizado interesantes estudios, abordando el asunto de la intervención de los retratos reales en el escenario, en

línea directa con el punto de referencia de la perspectiva que ocupan los propios reyes en persona sentados en el centro de la sala. El profesor Neumeister hace incapié en que "el rey ocupando este punto de referencia de la perspectiva domina el teatro y domina incluso la interpretación de lo que pasa en las tablas; el teatro entonces se hace doble: hay dos acciones, una sobre las tablas y la otra en la sala" (22).

Si el mencionado profesor hubiese realizado un estudio semejante al ejecutado con la loa, sobre la comedia de "Hado y divisa...", hubiese llegado a conclusiones semejantes acerca de la participación de la figura del Monarca, con un mismo significado en el juego escénico, pero hemos de reconocer que con diferentes matices.

En efecto, la corte del Rey de España desde tiempos de Felipe IV, e incluso podríamos decir desde la época del Emperador Carlos V, semejaba un espléndido teatro, sobre cuyo escenario estaba perennemente el actor principal, el Rey. El Monarca era considerado por lo tanto como un ser semidivino, diferente del común de los mortales, a todo esto ayudaba en extremo el sentido de fiesta teatral que adquiría cualquier acto celebrado en la Corte. El teatro se considera, en esta época barroca, como la manifestación artística más elevada, e incluso su técnica escenográfica se introduce en la vida cotidiana de las cortes europeas en sus suntuosas fiestas, no sabiendo hasta qué punto es realidad o ficción dramática. El Monarca, como personaje principal de este gran teatro, es a la vez espectador y actor, asumiendo incluso su persona una significación alegórica en el conjunto o encarnando la presencia de la misma realidad de la persona real.

A este protagonismo real hay que añadir, además, la vinculación de su persona con otras alegorías y con cierta figura mitológica, como hemos visto que ocurría con la figura de Hércules, y dentro de la misma línea hemos de encuadrar la personificación del Monarca en la comedia de "Hado y divisa...", en la figura de Leonido.

La aparición de los retratos en el escenario en línea directa con las personas reales que se encontraban en la platea, así como la intervención de los catorce reyes, antepasados del Monarca amonestándole a que sea digno de ellos, formando parte del argumento de la loa, considerándose por tanto parte del programa, unido a la participación de la figura real personificada en el protagonista de nuestra comedia, nos reafirma en nuestra hipótesis (23).

Hemos de reconocer, que el teatro cortesano estuvo al servicio del poder. El Rey era quien pagaba y por esta

razón, tenía derecho a mandar con motivo de un nacimiento, de un cumpleaños, de un triunfo militar o como en el caso que nos ocupa, de unos esponsales, el estreno de una fiesta de corte. Visto así, nos parece lo más probable que dispusiera, al mismo tiempo, el argumento y significado adecuados para tal acontecimiento, así como la intervención de ciertos elementos y efectos estéticos. Por ello, es de suponer, que Carlos II, exigiera al autor ciertas premisas al encargarle la fiesta del 3 de Marzo de 1.680, en consonancia con el notable acontecimiento por el que se celebraba, y que Calderón, al dirigir personalmente el ensayo, tratara de complacerle, convirtiendo el escenario del Coliseo en un auténtico emblema, siendo el artífice de la empresa el propio Monarca (24).

Parece probable que para la puesta en escena tanto de la loa, como de la comedia de "Hado y divisa...", Calderón debió de tener en cuenta las ideas expresadas por los autores de su época, que escribieron los más conocidos "Espejos de Príncipes españoles", basados en la metáfora de Alfonso X El Sabio de que los reyes eran los espejos de sus estados (25). La afinidad entre estas empresas político-morales y lo que se desarrolló escenográficamente en la función, entre sala y escenario, es evidente.

El Rey, duplica su figura mostrando ante el espectador, en la escena, una versión de su persona con una apariencia virtuosa y heroica, al igual que en las referidas empresas, el "León" que representa al Monarca, se reverbera en el espejo de su gobierno, trocado en las alegorías de "La Fortaleza" y de "La Constancia", virtudes que deben poseer todos los Príncipes.

Podemos decir entonces, que en el escenario del Coliseo, en esta función de "Hado y divisa...", se produjo el fenómeno de escenificación o plastificación de los preceptos que encierran estas empresas político-morales.

En efecto, nuestro Monarca no se contentó con ver reflejada su imagen en el escenario, ni de hacerse glorificar como el sol de España en el transcurso de la loa, sino que su narcisismo alcanzó límites insospechados. El teatro, mundo de la imaginación, nos ofrece su imagen idealizada, en la figura del legendario caballero Leonido. El texto de la comedia, por tanto, no es más que un vehículo de autorrepresentación de la monarquía.

La relación Rey-Espejo se hace patente, al igual que en el programa decorativo del "Salón de los Espejos" del Alcázar. El Coliseo se transforma en un gran espejo en el que el Monarca se refleja, pretendiendo ofrecer a su joven esposa una imagen modélica de su vida y de su gobierno. Sin embargo la Soberana comprueba entre bostezos (26), que el

gran dramaturgo español utiliza de tal modo los conceptos, que hasta para sus compatriotas resulta ininteligible la comedia. Está muy lejos de advertir que Calderón, dentro de su habitual lenguaje conceptuoso, pretende reencarnar a su esposo y a ella misma, llevado por un deseo de unidad monárquica en las personas de Leonido y Marfisa, respectivamente.

Creemos entrever en nuestro dramaturgo, una intención ya manifestada en la loa, de hermanar a las dos Casas Reales, a la austriaca con la borbónica (27). Esta intención prevalece en la comedia haciendo vivir a sus protagonistas situaciones dramáticas insospechadas. Leonido y Marfisa que son hermanos, se aman como dos enamorados, pues desconocen su parentesco. Realidad de la que se sirve nuestro dramaturgo para mostrarnos una apariencia, significando ésta, un excelso canto a la monarquía europea, como tal institución, en un momento histórico en el que se habían firmado las paces con el país vecino (28) y en el que también se conmemoraba la fusión entre "Austros" y "Borbones", en las reales personas de Carlos y María Luisa y que por la magia del teatro en las tablas serían "Leonido" y "Marfisa", personificaciones que alcanzarán como ellos, un mismo trono, al ser proclamados en el final de la comedia, soberanos de una misma nación, Trinacria, es decir "España" (29). De esta forma Calderón trataba de expresar el hermanamiento de las dos Casas.

Para poder sacar ciertas conclusiones acerca del protagonismo real y de su relación con la persona de Leonido en la comedia de "Hado y divisa...", hemos de considerar dos presencias históricas diferentes, que nos ofrece la propia comedia. Por un lado, el aspecto que nos muestra la investigación mediante la interpretación de las fuentes desde fuera, y por otro, el aspecto que la obra misma quiere darnos. En este segundo caso reside el argumento que nos permite realizar esta investigación, y que nos ayudará a ver el retrato del Rey en la persona de Leonido. Para llegar a esto, no debemos analizar el retrato desde fuera, sino que debemos pensar en qué aparenta y significa, residiendo en ello precisamente, el mensaje que la propia fiesta del día 3 de Marzo de 1.680 reclamaba a los espectadores y que su Rey sabía de antemano que iba a ser recogido.

El público que presencié esta función, estaba de sobra acostumbrado a este tipo de gimnasia mental, a comprender lo que es, y a descifrar lo que se adivina. Pensamos que en esta ocasión no debió ser difícil, ya que presumimos que a pesar de que nuestro dramaturgo en sus acotaciones no precisa nada acerca del vestuario con que aparecía representado su Majestad en el retrato de la loa, creemos que correspondería a la imagen que envió a su prometida como

regalo de esponsales a la Corte de Francia en el que aparecía ataviado con media armadura (30).

Esta fue la imagen con la que el Monarca quiso que su prometida le conociera, donde la figura del Rey se representaba envuelta en una aureola heroica y guerrera, repleta de altivez y elegancia, digna de la moda principesca francesa. Recuérdese que el propio Monarca mostró su voluntad de acercamiento a la moda gala dando órdenes concretas para que la Corte vistiese a la francesa en su boda con María Luisa de Orleáns, e introdujo en nuestro país el uso de las corbatas de encaje, como así la luce en el mencionado retrato (31).

Al ser ésta la imagen elegida por su Majestad para deslumbrar a su prometida, creemos lo más probable que fuera la misma que aparecía representada en el retrato de la loa. Dentro de este juego de imágenes reales que se barajaban en el Coliseo en esta función, la figura estática y altiva de la pintura, por el arte de las apariencias, tomó vida en la persona de Leonido. Haciéndose realidad de nuevo el juego de las dos acciones, la que acontece en la sala con el Rey sentado en la platea, frente a frente a la ficción del actor que representa su papel en las tablas.

Podemos pensar que el figurín que lució el actor Alonso de Olmedo el cual encarnó el papel de Leonido en la fiesta del 3 de Marzo de 1.680, en su primera salida a escena, tendría relación con la indumentaria con que aparece representada la figura del su Majestad, en el retrato denominado "Carlos II armado", y que se encuentra en la Hispanic Society of America de Nueva York (32) (Fig. 5).

Por lo expuesto podríamos considerar al mencionado retrato como el motivo principal sobre el que giró la puesta en escena de esta representación. La fiesta cortesana quiso ser ese retrato, el retrato del propio Monarca reflejado en el escenario y que significaba la Corte del último Austria.

Aunque este último representante de la dinastía no tuvo en cuenta, en este caso lo que dice la Empresa Política XVII del mencionado libro de Saavedra Fajardo acerca del uso de armaduras y trofeos de guerra, que para lo que los antepasados fue gloria para los sucesores si no son acreedores de sus mismas hazañas se convierten en peso. Con el uso de ellas no se hereda la gloria, sino imitando sus acciones (33).

Carlos II apareció en escena representado al igual que sus retratos oficiales de aparato, al lado del atributo del "León" y la participación del "Espejo". Lo cual nos hace suponer que en esta fiesta, la imagen del Monarca alcanzó su más alto nivel, adquiriendo la idealización de su persona la

categoría de arquetipo. El público por lo tanto, disfrutó de un juego escénico digno de una pintura velazqueña. Calderón como pintor de la escena, nos la sitúa entre dos polos, frente a frente, uno perteneciente a la realidad y otro, a la idealidad. La figura del Rey alcanza en el teatro de corte, al igual que en todo arte oficial de la época, el centro ideológico de máxima atención, convirtiéndose en el sujeto del gran emblema que el dramaturgo nos ofrece, no solamente en el escenario sino en toda la sala.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- De esta forma describen el escudo de Leonido las personas de Merlín y Argante:

"MERLIN .....  
Con el nombre de Leonido,  
Y un leon de oro por empresa,  
Orlado con el enigma  
De las no entendidas letras,..."

"ARGANTE .....  
Su divisa es un leon,  
Que de relieve esculpido  
Trae, y por orla unas letras  
Con los caracteres mismos  
De aquella lámina..."

CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. Tomo IV. "Hado y divisa..." B.A.E. Págs. 360 y 363, respectivamente.

- 2.- Acerca de la vinculación de la figura de Hércules con la monarquía hispana, véase lo que dicen:

BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. "Un palacio para el rey". Ed. Alianza Forma. Madrid 1.981. Pág. 162.

LOPEZ TORRIJOS, R. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid 1.985. Págs. 116-128.

ANGULO INIGUEZ, D. "La Mitología y el arte español del Renacimiento". Boletín de la Real Academia de la Historia (1.952). Págs. 174-179.

RUBIO ALVAREZ, F. "Andanzas de Hércules por España, según la "General Estoria" de Alfonso el Sabio". Archivo Hispalense (1.956). Págs. 41-55.

En cuanto al importante papel que jugó esta figura, tanto en nuestra pintura del siglo XVII, como en las Entradas de Mariana de Austria y M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns, consúltese:



LOPEZ TORRIJOS, R. Ibidem. Págs. 128 y ss.

- 3.- Recordémos la obra de **Fernández de Heredia, Ivan Fco.** "Trabajos y afanes de Hércules...". Madrid, 1.682, por **Fco. Sanz**. El libro, aunque editado en fecha posterior al estreno de nuestra comedia, va dirigido a Carlos II al que considera "el mayor Monarca el mayor Héroe del mundo". En un deseo de emparentar a su persona con la figura y las hazañas de Hércules.
- 4.- En "El postrer duelo de España", **Calderón** vincula a España con el imperio por medio de sus armas:

"Felipe de Austria, a quien debe  
España el blasón excelso  
De que siempre repetido  
Vea el dulce nudo estrecho  
Del castellano león  
Y el aguila del imperio."

**CALDERON DE LA BARCA**, P. Obras. Tomo XIV. B.A.E. Pág. 127b.

En un pasaje de "La Virgen del Sagrario", **Calderón** se sirve de la figura del león para significar a nuestra nación, al referirse a las relaciones entre España y Francia.

"Rey Alfonso de Castilla,  
Constanza, que el cielo guarde,  
Porque lises y leones  
En perpetuas amistades,  
Siendo ejemplo a los futuros  
Siglos, este nudo enlacen."

**CALDERON DE LA BARCA**, P. Obras. Tomo VII. B.A.E. Pág. 344b.

En "Guárdate del agua mansa", los versos que siguen aluden al casamiento de Felipe IV con Mariana de Austria. Austria está representada por el águila, España por el león:

"El día que la hija bella  
Del águila soberana,  
Generosamente ufana  
Trocó el Norte por la estrella  
Del hispano (en cuya acción,  
Llanto a gozo competido,  
Dejó el águila el nido  
Por el lecho del león),  
No la vió otra vez el día".

Citados por WARREN, T. MC CREADY, PHD. "La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos". (Impreso a costa del autor). Toronto 1.962.

Calderón sirviéndose de las mismas alegorías e igual significado, volvió a unir a las dos Casas Reales en "La fiera, el rayo y la piedra", motivo por el que se representó la comedia en 1.690, como así nos da cuenta la descripción de la cortina. Véase en la Parte Primera el Capítulo III. "La cortina en el teatro cortesano español".

- 5.- Así lo manifiesta la persona de Marfisa en los versos que recita al principio de la comedia:

"....poniendo  
a mí por el mar "Marfisa"  
en nombre, a él, por los fieros  
rugidos de la leona  
el día que le echó menos.  
"Rugero": de suerte que, iguales  
en hados y en nacimientos,  
en influjos, en destinos,  
en fortunas y sucesos,  
"ambos nos criamos juntos;"

La relación del león con la persona de Rugero es constante en la comedia:

"...salen Jaques y Zulemilla de leones, y cargan con Rugero."

"...Rugero convertido en estatua; Jaques y Zulemilla de leones, a sus pies."

CALDERON DE LA BARCA, P. "El jardín de Falerina". Obras Completas. Ed. Aguilar. Tomo I. Madrid, 1.987. Jornada I. Págs. 1.893, 1.904 y 1.911.

- 6.- Es notable el parentesco, como podemos comprobar, entre ambas parejas, nacimiento misterioso, naufragio del barco, crianza, prolijamiento y educación, amor que sienten el uno por el otro, aunque sin vocación de esposos. Calderón una vez más, alude de una forma velada, el problema del incesto entre hermanos. Véase lo que dice en su primera intervención en la comedia de "El jardín de Falerina", la persona de Marfisa y compárese con el desenlace final de la comedia de "Hado y divisa..."

- 7.- Según nos dan cuenta J. Brown y J.H. Elliott, en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, no se reparó en gastos para convertir la estancia en un modelo de regio esplendor y entre los diferentes elementos que figuraron en su suntuosa decoración, destacaba su mobiliario, compuesto por dieciseis mesas de jaspe, colocadas entre cada uno de los diez ventanales bajos, así como a los lados de las dos puertas. Junto a las mesas, correspondientes a los muros de los ventanales, se erguían diez leones rampantes de plata, justamente colocados delante de los ventanales y en relación con los diez episodios de Hércules de Zurbarán, colgados encima de ellos. Por los diez leones de plata se pagaron al platero Juan Calvo nada menos que 399.347 reales, una suma bastante alta para aquellos tiempos, como así nos dice **Ma Luisa Caturla**.

**BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** Op. Cit. Pág. 150. Véase también las ilustraciones nº 92 y 93. Págs. 151-154, donde podemos observar una reconstrucción de la disposición de las pinturas y demás elementos del Salón de Reinos del Buen Retiro, realizada por estos autores.

**CATURLA, M.L.** "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Madrid 1.947. Págs. 27 y ss.

- 8.- Lázaro Díaz del Valle dice que Velázquez intervino personalmente en la fundición de los leones de bronce y en un párrafo tachado de su manuscrito le atribuye asimismo, las águilas de los espejos.

**SANCHEZ CANTON, F.J.** "Fuentes...", II. Pág. 349. Nota I.

- 9.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, "Idea de un Príncipe político y christiano en Cien Empresas". Nos hemos servido de la edición de Amberes de 1.678 para el estudio y reproducción de los grabados de las diferentes empresas. En cuanto al texto, hemos utilizado la edición de sus Obras Completas. A. González Palencia. Ed. Aguilar. Madrid 1.946.

- 10.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, Ibidem Supra. Ed. Aguilar. Págs. 271-276.

- 11.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, Ibidem Supra. "Empresa XCVII". Ed. Aguilar. Págs. 365-369.

12.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, Ibidem Supra. "Empresa XXXIII". Ed. Aguilar. Págs. 322-327.

13.- **RIPA, C.** "Iconología". "Fortaleza". Ed. Akal/Arte y Estética. Madrid 1.987. Tomo I. Págs. 437-440.

14.- Como así lo ha observado **WARREN, T.** Op. Cit. Pág. 304.

15.- El león fue de "gules" (color rojo), desde que apareció la policromía en los blasones, sobre campo de plata u oro, comenzando así a manifestarse los llamados colores nacionales. La tonalidad del oro al lado del gules, corroboraban de esta forma el "rojo" y "gualda", propio del blasón de España, sin cambiar dichos colores tanto en la pintura de los leones, como en la tonalidad del fondo, no siendo alterados, incluso, cuando llega a completarse la unidad nacional en el escudo de los Reyes Católicos, manteniéndose en la actualidad.

Para un estudio de la figura del "León", tanto en el campo de la heráldica, así como divisa del blasón imperial español, véase lo que dicen:

**CASTAÑEDA ALCOVER, V.** "Arte del blasón". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. (1.915). Pág. 532.

**CADENAS Y VICENT, V.** "Diccionario Heráldico". Ed. Hidalguía. 1.954. Págs. 88-89.

**MORALES, A. DE.** "Crónica General de España". (Madrid: Benito Cano, 1.791-93), V. Págs. 309-310 y VII. Págs. 29-32.

**MARIANA, J.** "Historia General de España". Tomo XXX. B.A.E. Rivadeneyra. Madrid 1.846-80. Págs. 118a y 139a.

**SENTENACH, N.** "El Escudo de España". Segunda Edición. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1.916. Págs. 5 y 25.

16.- Carlos II fue retratado desde muy niño, y en casi todos estos retratos infantiles, aparece acompañado por la figura simbólica del "León", sirvanos de ejemplo "Carlos II niño y Dña. Mariana", pintado por **Herrera Barnuevo** y que se encuentra en una colección particular de Barcelona y el "Carlos II" atribuido al círculo de **J. García Hidalgo**, que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Así como el perteneciente a la colección real inglesa y que se atribuye a **J. Bautista del Mazo**.

- 17.- La estampa pertenece al libro de P. Rodríguez de Monforte "Sueños misteriosos de la Escritura". Madrid 1.687 en la que figura como frontispicio. (Biblioteca Nacional de Madrid).

Rodríguez de Monforte es también el autor de la "Descripción de las Honras que se hicieron a....D. Phelippe quarto...en el Real Convento de la Encarnación...", Madrid 1.666. Libro que también lleva un espléndido frontispicio de P. de Villafranca y del que ya dimos cuenta. (Véase el Capítulo III de la Parte Primera "La cortina que cubría el teatro en esta representación" y Fig. 11 y en el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Figs. 2 y 3).

- 18.- Saavedra Fajardo en su "Empresa XLV", muestra a los ojos de los Príncipes, la figura del león dormido pero con los ojos abiertos, en actitud vigilante, siguiendo la tradición de los egipcios, quienes consideraban a este animal, símbolo de la vigilancia. Con esta Empresa, Saavedra Fajardo pretende aleccionar a los Príncipes para que velen en todo momento por la seguridad y buen gobierno de sus estados. (Que duerma el Príncipe, pero que sus vasallos y enemigos crean que está despierto).

SAAVEDRA FAJARDO, D. DE. Op. Cit. Ed. Aguilar. Págs. 374-376.

Y dentro de la idea que nos ofrece esta Empresa de Saavedra Fajardo, podemos interpretar el significado de la actitud del Soberano en dicha estampa. En cuya composición, la figura simbólica del "León" interviene además en los doce que le acompañan, colocados en fila, seis a cada lado, en los extremos de las gradas del estrado de su trono. Tanto la cabeza, como las pezuñas de este animal, sirven de remate a ciertos elementos del mobiliario. También en el peto de la media armadura que viste el Rey, figura cincelada la cabeza de un león.

Carlos II se nos presenta en este grabado con la apariencia de un Hércules. Viste media armadura, tonelete, grebas, calzas y sandalias. Indumentaria que coincide con la utilizada por Calderón para vestir a los dioses de sus comedias mitológicas. Aunque el Monarca en dicha composición también se cubre con un gran manto que lleva muceta de armiño y luce el Toisón de Oro, de acuerdo con su condición.

Respecto a este tipo de indumentaria, véase lo que decimos en la presente parte. Capítulo I y en el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la

loa de "Hado y divisa...", paso a paso".

- 19.- GALLEGO, J. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1.987. Pág. 167.

Igual semejanza establece este autor al referirse a los leones de plata que decoraban el "Salón de Reinos" del Buen Retiro.

- 20.- En la medalla que sostiene el león, situado a la derecha del Rey, podemos ver una empresa relacionada con el Décimo Trabajo de Hércules, que como es sabido realizó en España, en ella la figura del héroe aparece cubierta desde la cabeza por la piel del león, y separando con su enorme fuerza una de las columnas de la conocida divisa del "Plus Ultra". Alrededor de la medalla un mote en latín: "Plus Ultra, lo de más allá y lo de acá". Dándonos a entender que los dominios del Imperio español no tenían fin.
- En la medalla que sostiene el otro león podemos ver representados un "Sol" y un "Orbe", y rodeándola e l mote en latín: "El Sol contempla ciudades (bastiones) hispanas adonde quiera que se mire".
- El Monarca aparece en este retrato con media armadura, capa con muceta de armiño y corbata de encaje, luce en su cuello el Toisón de Oro y porta espada. El retrato está rodeado por un marco ovalado, acompañado de palmas. Un par de cupidillos situados a ambos lados, en los ángulos superiores de la estampa, levantan, tratando de mostrarnos el retrato, una gran capa forrada de armiño. En la parte superior y haciendo de peineta del marco ovalado, un globo terráqueo, como símbolo de Soberanía del Monarca sobre el mundo y encima de este una serpiente mordiendo la cola, significando que su Imperio no tendrá fin; el globo está apoyado sobre el cetro y la espada cruzados como símbolo de la justicia y el poder.
- En la parte inferior de la composición, entre medias de los leones y pegado a la parte inferior del retrato, el escudo de España y debajo de éste, una cartela con la inscripción en latín:

"Carlos II, Rey Católico de las Hispanias y de las Indias por la gracia de Dios, que, según el augurio, gobierna el primero lo de más allá y lo de acá. Aquel será Carlos II en las tierras. R. Collín, con humildísima veneración, mostraba a su Magestad, que se extiende por toda la tierra, esta imagen de éste delineada y grabada por él como si estuviera vivo".

- 21.- Véase lo que decimos al respecto en la Nota 7 Supra.

- 22.- **NEUMEISTER, S.** "Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (Hado y divisa de Leonido y Marfisa, Loa)". "Hacia Calderón". Cuarto Coloquio Anglogermano. Wolfenbüttel 1.975 y "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989.
- 23.- Consúltese en la el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas..." y el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".
- 24.- **COTARELO Y MORI** nos da cuenta, que "...el anciano autor dirigió los ensayos de su obra". ("Hado y divisa...") y que también fue el autor de la loa. Cuestiones confirmadas en cierta partida de los gastos de esta representación, que transcribimos:
- "A don Pedro Calderon, de ayuda de costa por la loa que hizo para la fiesta de Ado y diuisa y la asistencia a los ensayos... 5.500 Reales".
- COTARELO Y MORI, E.** "Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca". Cap. XIII. Pág. 342.
- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Book Limited. London. Madrid, 1.982. Doc. 43. (1.680). Pág. 133.
- 25.- "Siete Partidas", ley 4, título 5, parte 5 (texto citado también por Saavedra Fajardo Op. Cit. "Empresa XXXIII")
- 26.- **MAURA, DUQUE DE.** "Vida y reinado de Carlos II". Ed. Aguilar. Madrid 1.990. Págs. 278-279.
- 27.- Son varios los versos de la loa de "Hado y divisa..." donde Calderón hace alusión a las dos Casas Reales, tratando de relacionarlas, igualarlas y unir las.

Como así lo proclama la personificación de "La Fama" en su canto:

"De otras felices bodas  
De quien se propagaron  
En Francia los Borbones  
Y en España los Austros."

Calderón parece aludir a ciertos casamientos entre las dos Casas Reales de los que dimos cuenta en la Parte Segunda, Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Nota 67.

La misma personificación en otra de sus intervenciones en la loa dice:

"¡Mirad, siendo reyes santos  
Quien fundan sus monarquias,  
Si están bien asegurados  
De cristianísimos reyes  
Y católicos, entrambos!."

De la misma forma, "La Poesía" en su discurso trata de equiparar a las dos dinastías:

"Por eso paso  
Yo algunos reyes, atenta  
A igualar Borbones y Austros."

- 28.- "Porque firmadas las paces con Francia en 1.678, tratóse de asentarlas con esta boda. Era la novia hija del Duque Felipe, nieta de Ana Mauricia y Bisnieta de Felipe III; por su madre, Enriqueta Ana de Inglaterra, traía sangre nueva a nuestro trono."

SANCHEZ CANTON, F.J. "Los retratos de los reyes de España". 1.948. Pág. 149.

- 29.- Véase el Apéndice 3. "Síntesis argumental de "Hado y divisa". Tercera Jornada.

- 30.- Nos referimos al pintado por Carreño en 1.679, en el escenario acostumbrado, y en el que podemos ver al Monarca armado.

Existen de este retrato tres versiones, con ligeras variantes, uno sin firmar, en la Hispanic Society of América de Nueva York; otro, firmado en 1.681, en el Museo del Greco de Toledo, y otro más, enviado al Monasterio de Guadalupe en 1.683. Se ha supuesto que el ejemplar neoyorquino se pintara dos años antes que los otros dos y que, por tanto, sería aquel "famoso retrato" del que habla Palomino, enviado a Francia cuando se negociaba el matrimonio con María Luisa de Orleáns.

PALOMINO, A. "Museo pictórico y Escala Optica". Ed. Aguilar. Madrid 1.947. Pág. 1.029.

Según nos cuenta el Duque de Maura, la acostumbrada joya que solía regalar en estos casos, el novio a la novia, apenas sabía que su mano le había sido



concedida, se convirtió en esta ocasión en "...un retrato de Carlos II, pintado despacio y bien por Carreño, rodeado de magníficos brillantes, dignos de la obra maestra que encuadran. Le llevó el Duque de Pastrana..." llegando a París el 28 de Agosto de 1.679.

**MAURA, DUQUE DE.** Op. Cit. Pág. 246.

- 31.- **ALBIZUA HUARTE, E.** Apéndice del libro de **James Laver:** "Breve Historia del Traje". Ensayos Arte Cátedra. Págs. 330-331.

Aunque también nos dice esta autora, que los nobles hispanos tenían un gran apego a la moda española, e hicieron caso omiso a dicha orden. Pero hemos de apreciar un acercamiento de nuestra moda al gusto francés a partir de ese momento. De cualquier forma, cinco años más tarde, en 1.685, **Claudio Coello** retrataba a Carlos II y a sus nobles, en el cuadro de "La Adoración de la Sagrada Forma" (El Escorial), vestidos en parte, a la francesa, con grandes pelucas y luciendo casacas y corbatas de encaje.

- 32.- Véase lo que decimos acerca de la indumentaria que lució el protagonista de nuestra comedia, Leonido, en su primera intervención en la misma. Capítulo I de la presente Parte.

- 33.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE.** Op. Cit. "Empresa XVII". (Reproducimos la imagen gráfica de esta empresa en el Capítulo I de la Presente Parte. Fig. 2).



FIG. 1:  
SAAVEDRA FAJARDO.  
"Empresa Política XXXIII".  
"Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresas".  
Milán, 1.642.



FIG. 2:  
CARREÑO DE MIRANDA.  
"Retrato de Carlos II, joven" (1.673).  
Madrid. Museo del Prado.

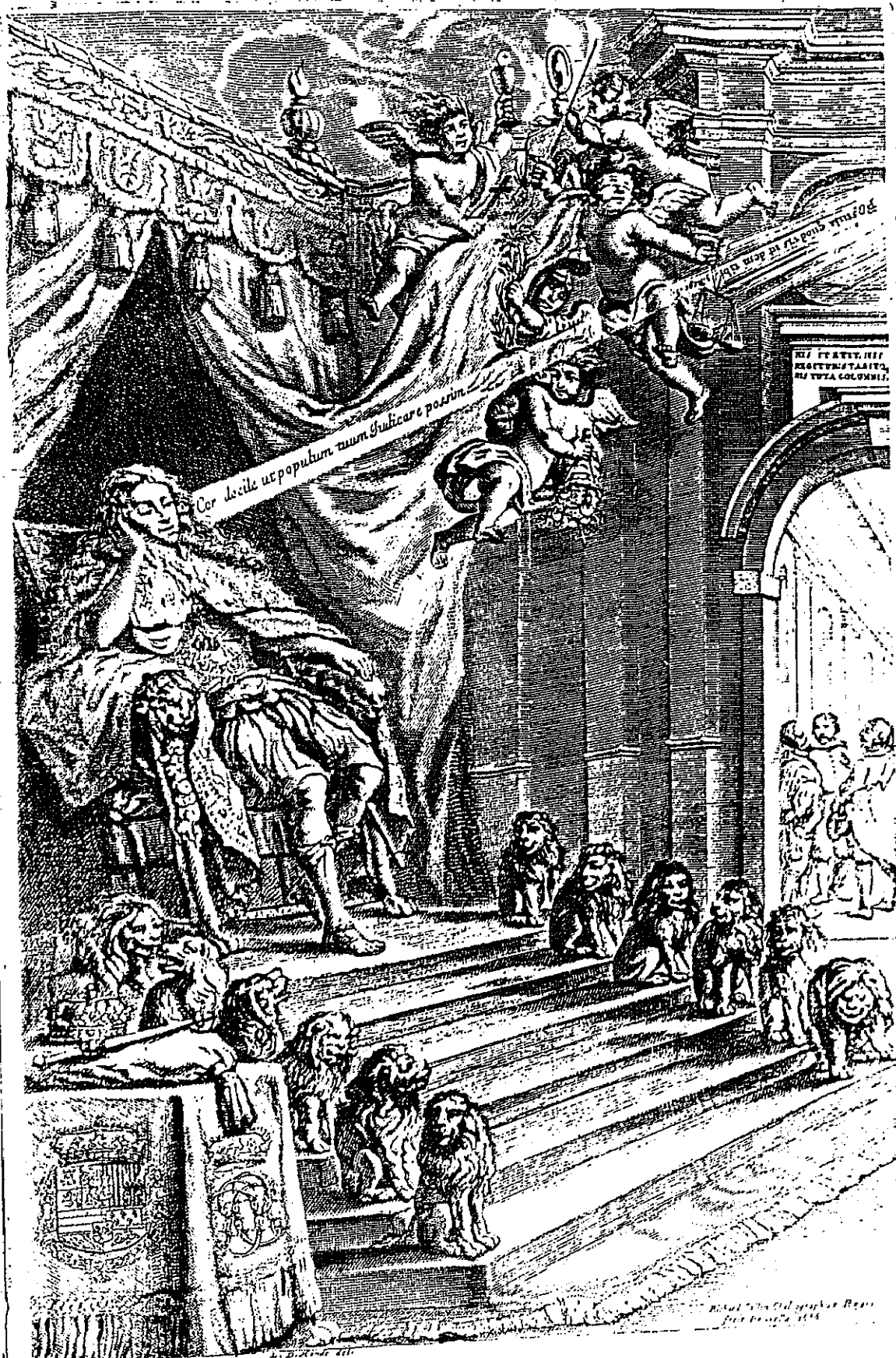


FIG. 3: L.P. HONDT (Bruselas, 1.686). Frontispicio del libro, "Sueños misteriosos de la Escritura". de P. Rodríguez de Monforte. (Madrid, 1.687). Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 4: R. COLLIN. "Retrato de Carlos II". Bruselas, 1.686. (Grabado).  
Madrid. Gabinete de Estampas del Museo Municipal.



FIG. 5: CARREÑO DE MIRANDA. "Carlos II, armado".  
Toledo. Museo del Greco (Dto. del Prado).

### CONCLUSIONES FINALES

- CARPETA DE DIBUJOS (EJEMPLAR UNICO DE DIBUJOS ORIGINALES). COMENTARIO (PAG. 692)
- CONCLUSIONES GENERALES (PAG. 694).
- GLOSARIO. (PAG. 703).
- INDICE BIBLIOGRAFICO. (PAG. 715).
- LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS. (PAG. 742).
- INDICE GENERAL (PAG. 757).

## COMENTARIO A LOS DIBUJOS DE LA CARPETA

Como colofón a este trabajo de investigación, hubiese sido una cuestión de gran interés, el haber tenido la oportunidad de llevar a las tablas la reconstrucción escenográfica planteada en el mismo de la representación de "Hado y divisa...", de 1.680. Aunque no hemos tenido la fortuna de que se nos haya propuesto semejante realización, nosotros hemos pretendido actuar como si de veras se nos hubiese encomendado dicho montaje. Para llevarlo a la práctica, después de situarnos en el espacio escénico donde se efectuó la representación y bajo la visión de un escenógrafo de la época, procedimos a la realización de los bocetos previos, tal como se solía ejecutar en este tipo de producciones.

Conscientes de la difícil tarea que conlleva una reconstrucción plástica de esta envergadura, no comenzamos a ejecutar dichos dibujos hasta no haber concluido el trabajo de investigación que comprende esta Tesis. Por lo tanto, las fuentes en las que nos hemos basado figuran recogidas en la misma, en las conclusiones correspondientes a cada estudio escenográfico.

Se ha representado en estos bocetos, parte de los escenarios distintos que se dieron en nuestra comedia y que se corresponden con los frecuentados por nuestro teatro cortesano, así como un dibujo del frontis con cortina que figuró en esta representación, además de unos estudios sobre el vestuario, tramoya y atrezzo.

Para la ejecución de estos bocetos, hemos seguido la línea que nos marcan las series de dibujos escenográficos existentes correspondientes a producciones de nuestro teatro cortesano. Para ello, se ha intentado fusionar la rigidez perspectiva que nos ofrecen los bocetos realizados por Gomar y Bayuca para "La fiera...", con la concepción dibujística y la visión pictórica, que nos brindan las series de Baccio del Bianco y Herrera el Mozo, respectivamente.

En algunas ocasiones, para poder representar mejor la gran profundidad en los espacios escénicos diseñados, se ha elevado el punto de vista a una mayor altura que el acostumbrado en estas series de dibujos. Así como también,

en favor de la escena representada nos hemos visto obligados en algunas mutaciones, a reducir el número de los bastidores empleados. También hemos tenido sumo cuidado en la colocación de los personajes en el espacio del escenario asignado al movimiento escénico de los mismos, de manera que su proporción estuviese en consonancia con la altura de los bastidores, a fin de evitar posibles distorsiones perspectivas, imperdonables en un escenógrafo del siglo XVII.



## CONCLUSIONES GENERALES

1.- Hemos de conceptualizar escenográficamente a la representación de "Hado y divisa...", de 1.680, como un compendio en cuanto a mutaciones teatrales se refiere, pues en ella se dieron cita todos los diferentes teatros y la mayoría de los efectos de tramoya, utilizados por nuestro teatro cortesano.

En esta producción, tanto autor como escenógrafo participaron de una misma estética teatral, cuyos fines no fueron otros, sino los de hacer de la representación escénica una obra de arte total.

Por lo que deducimos que Caudí, dentro de su especialidad, supo interpretar la idea de Calderón, presentando en el escenario del Coliseo del Buen Retiro un montaje escenográfico, que además de formar parte del conjunto teatral, se integraba al mismo de manera asombrosa. Para conseguirlo, nuestro escenógrafo se valió de todos los resortes que le brindaba la escenografía, poniéndolos al servicio de la acción dramática de la comedia.

2.- A través de lo investigado, llegamos a la conclusión de que el arco proscenio del Coliseo, al que Calderón denominó "pórtico" o "fróntis del teatro", constaba de una base arquitectónica fija, cuyos elementos eran transformados y disfrazados por el escenógrafo de turno, de acuerdo con el motivo por el que se celebraba la función o con la temática de la obra representada. El cambio que sufrió el "pórtico" del Coliseo en la representación de "Hado y divisa..." perteneció a una de las mencionadas transformaciones.

El modelo de pórtico utilizado en dicha representación, estuvo en relación con el frecuentado por nuestro teatro palaciego como así lo indican, tanto su organización compositiva, dependiente de su base arquitectónica, como los demás elementos en él empleados.

Por el significado a que remitían los asuntos representados en dicho pórtico, hemos de conceptualarlo, al igual que la cortina, como un emblema, cuyo programa estuvo

dedicado a la monarquía como institución con poder absoluto, y en particular a la figura del Soberano, como máximo representante de la misma, ensalzando sus virtudes.

3.- Consideramos al conjunto formado por los elementos escenográficos, pórtico y cortina, de la representación que merece nuestra atención, de esplendorosa portada, que enunciaba a modo de prólogo, por el camino de la simbología, lo que más tarde se desarrollaría dentro del escenario en el transcurso de la representación; además de servir de fondo al movimiento escénico de la loa, que se desplegó delante de la cortina bajada, en el proscenio.

Los motivos representados en dicha cortina, pertenecieron a los modelos frecuentados por los pintores de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. Modelos a su vez inspirados en las imágenes gráficas de los libros de emblemas y que por tanto poseían un lenguaje suficientemente conocido por el público a quien iba dirigido.

4.- La loa de "Hado y divisa...", fue un canto exaltado al motivo por el que se celebraba esta regia fiesta, las bodas reales. Este concepto quedó reflejado en su puesta en escena, y para llevarlo a cabo, Calderón se sirvió del simbolismo que le brindaban ciertas personificaciones y de elementos propios de la escenografía, como la luz, el color, la indumentaria y atrezzo, y de una elaborada tramoya. Elementos todos, puestos al servicio de la recitación, el canto y la música.

El protagonismo real alcanzó uno de sus más altos grados en la representación que nos ocupa, en la segunda mutación de esta pieza escénica. Calderón, valiéndose de ciertos resortes mágicos que posee el teatro, por el camino de lo visual, supo transformar escenario y sala, en un espacio escénico único, donde los propios monarcas fueron actores de la gran fiesta teatral, convirtiéndoles en los grandes protagonistas de la representación.

Los Reyes, en este cuadro de la loa de "Hado y divisa...", gracias a la duplicidad de sus imágenes, fueron el centro de máxima atención, pues sus reales figuras se pudieron contemplar, acompañados por una galería de sus antepasados, en el escenario, así como en su condición de espectadores en la platea.

5.- Debemos tener en cuenta, que la fecha de nuestra representación se sitúa casi a finales del siglo XVII, cuando ya nuestro teatro cortesano había elaborado puestas

en escena sorprendentes, por tanto se hallaba notablemente enriquecido con la herencia anterior, facilitada por nuestros grandes escenógrafos, anteriores a Caudí. Lo que nos permite deducir, que debido a la compleja maquinaria que poseía el escenario del Coliseo por esos años, se hizo posible la puesta en escena de "Hado y divisa..." concebida precisamente para ese espacio escénico.

A través de las acotaciones que nos ofrece Calderón de dicha escenografía, podemos colegir que los cambios de decorado en esta representación, fueron realizados a cortina subida y con pasmosa rapidez, siendo los efectos de gran aparato.

El artífice de la escenografía de esta producción, Joseph Caudí, supo demostrar al auditorio la cantidad de recursos de que disponía, para lograr en el escenario del Coliseo, doce sorprendentes cambios, con diez teatros diferentes, acompañados de asombrosas tramoyas y demás vistosos efectos. El ingenio de Caudí para este montaje, hizo real el pensamiento de Calderón, como así dió testimonio de ello nuestro autor.

Lo que nos permite considerar, que por las fechas del estreno de nuestra comedia, Calderón se hallaba más identificado con el efectismo que otorgaban a la escena las representaciones adornadas, propias de las comedias de tramoya o aparato, que en 1.639, cuando emitió su protesta acerca de que ciertas tramoyas e invenciones, propuestas por Lotti, estropeaban la línea dramática de la representación.

Esto nos induce a colegir, que Caudí en la escenografía de esta producción, se ciñó más de lo que lo había hecho Lotti, en dicha ocasión, a las necesidades dramáticas de la obra, demostrando su capacidad para saber adaptar la escenografía al texto dramático de la obra a representar. Cualidad de sobra conocida por Calderón, pues había tenido la oportunidad de colaborar estrechamente en otra producción de fecha anterior, y que debió tener en cuenta de antemano al escribir la comedia.

6.- Para el montaje del "teatro de bosque" de la primera jornada de "Hado y divisa...", Caudí se inspiró en el arquetipo serliano y en cuanto a su realización, se sirvió de los modelos que le brindaban ciertos cuadros de paisaje que decoraban nuestras estancias reales. Así como también utilizó la clásica pieza del "monte", para transformar el tablado en un terreno abrupto, como lo requería el movimiento escénico de la caída del caballo.

Calderón situó parte de la acción dramática de esta jornada en un entorno marino y en el montaje ejecutado

por Caudí para este teatro, se adivina una clara dependencia del modelo italiano. Los asuntos en él abordados -gruta-marina- coinciden con los frecuentados con anterioridad por Lotti, y ciertos aspectos de su diseño, son semejantes a los utilizados por Baccio del Bianco para este modelo de teatro.

Una de las pretensiones escenográficas de este cambio, fue la de mostrar al auditorio un auténtico mar en movimiento. Para llevarlo a la práctica, nuestro escenógrafo se valió de los elementos y de la maquinaria habituales en nuestro teatro cortesano para estas mutaciones; cuya técnica está recogida por Sabbatini en su "Pratica...".

La influencia ejercida por nuestro escenógrafo en sus discípulos, Gomar y Bayuca, se pone de manifiesto en el boceto de teatro de marina de "La fiera,...". Dicho boceto, aunque realizado diez años después del estreno de nuestra comedia, nos ofrece una visión de cómo fueron dispuestos los elementos marinos en el espacio escénico, que coincide con la de nuestro montaje, así como la técnica teatral empleada en el mismo, que fue la recomendada por Sabbatini. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que un montaje semejante al de "La fiera,...", de 1.690, sería el realizado por Caudí para el teatro de marina de "Hado y divisa...".

Calderón se sirvió del teatro de gruta en esta mutación, para mostrar al auditorio un funesto interior, propio de sus moradores, en un entorno de paisaje agreste. La gruta adquirió en esta jornada de la comedia, unos valores plásticos y simbólicos, semejantes a los que se sirvieron nuestros pintores del siglo XVII cuando abordaron este asunto en sus composiciones.

En cuanto a la tramoya de la sierpe con Megera, que intervino en el final de esta jornada, podemos colegir, que se compuso de una tramoya aérea con la plástica de este horripilante monstruo y dotada de movimiento, el cual estuvo acompasado y sincronizado con el canto y la acción de la personificación que iba sobre ella, así como con los efectos especiales.

Para las operaciones de descenso, ascenso y vuelo rápido de dicha sierpe, con las personas de Megera y Marfisa, así como para realizar el paseo por lo alto del teatro, que emprendieron tramoya y personas, podemos deducir que se pusieron en juego los resortes acostumbrados por nuestro teatro cortesano para estos fines, consistentes en una maquinaria propicia, como la que poseía el escenario del Coliseo, y de un ingenio dotado de una especial inventiva, como el acostumbrado en Caudí para estas realizaciones.

7.- Por exigencias de la acción dramática de la comedia, la puesta en escena realizada en el escenario del Coliseo en el comienzo de la segunda jornada, se caracterizó por su doble sentido espacial -teatro de bosque y peñascos y gruta con visiones-.

Hemos de considerar, que con relación a la jornada anterior la gruta adquirió en la presente, nuevos valores visuales, como fueron los de mostrar en su interior un decorado en perspectiva, que ocupaba una parte de la planta del escenario, donde se representaban otras escenas y que convirtió al espacio único del escenario, en un espacio teatral múltiple.

Lo que nos permite deducir, que así como nuestra pintura del Siglo de Oro introdujo en sus composiciones un cuadro en el propio cuadro, con un mismo sentido espacial, Caudí utilizó en la escenografía de esta mutación, la gruta con visiones, es decir incorporando al teatro un nuevo decorado, dentro del propio de la escena que se representaba. Convirtiendo de esta forma a los actores que intervenían en el espacio del escenario más cercano al proscenio, en espectadores de las fantásticas visiones que les proporcionaba la gruta, situada en el segundo foro.

Calderón se sirvió de este tipo de escenografía, en un principio, para situar a la persona de Marfisa en un "gabinete real", lugar imaginario que convertía a nuestra selvática protagonista en una gran dama, y más tarde, para mostrar la fantástica visión del palacio de Arminda en Trinacria.

Los resortes escenográficos de que se sirvió Caudí para la realización de la visión que mostró la gruta, el "gabinete real", estuvieron cifrados en el rico tratamiento dado a su polícroma decoración y a una bien dispuesta iluminación, que contribuyó a resaltar tal efecto cromático.

En cuanto al decorado, que como segunda visión presentó la gruta, el "salón regio", llegamos a la conclusión de que todos los elementos que figuraron en el mismo, tanto arquitectónicos, como decorativos, los encontramos representados en el boceto de "Teatro regio", realizado por Gomar y Bayuca, para la producción de "La fiera, el rayo y la piedra".

Otro de los cambios que sufrió el escenario del Coliseo en esta jornada, fue el convertirse en un "bosque enmarañado" en el que además figuraba un volcán, el "monte Etna". Caudí asignó a este decorado un significado dramático, propio de la acción que iba a desarrollarse en su entorno. Para llevarlo a la práctica, se valió de las desordenadas texturas que le prestaba una naturaleza

selvática, a la que representó en los siete primeros términos de bastidores, y de la silueta de un volcán en erupción, al que situó en la parte más elevada del primer foro.

De la máquina del volcán, podemos decir que estuvo en la línea de otras invenciones semejantes, presentadas por nuestro escenógrafo en la representación de "Fieras afemina amor" de 1.675.

Podemos encuadrar a la "hídra", que intervino en esta mutación, en el grupo de invenciones clásicas en Caudí, al igual que la sierpe de la primera jornada. Monstruo, que tal el éxito obtenido en esta representación, repitió nuestro escenógrafo años después, para un acontecimiento festivo.

El ingenio de Caudí, le condujo a asignar al teatro de fuego los componentes plásticos y técnicos más asombrosos y espectaculares de toda la producción de "Hado y divisa...". Estos componentes fingieron en el espacio escénico del Coliseo, de prodigiosa forma, el ambiente y los terribles efectos que exigía en ese momento el movimiento escénico de la comedia.

8.- Las tercera jornada de "Hado y divisa...", comenzó con un "teatro de bosque" al que nuestro autor situó entre medias de dos mutaciones de gran espectáculo. La función que cumplió dicho teatro, fue la de preparar el ánimo de los espectadores para recibir la grata sorpresa que les aguardaba con la aparición en la escena del espacio del jardín.

Esa superposición de lo artificial sobre lo natural, que poseía el espacio escénico de jardín, hizo que nuestro autor le adjudicara, en su última comedia, un papel esencial. En "Hado y divisa...", el jardín se convirtió en una parte viva que se integraba al contexto teatral, para llevarlo a cabo, Calderón no sólo se sirvió de los valores plásticos y visuales que le brindaban ciertos elementos de su escenografía, sino que también se ayudó de la propia intervención de este teatro en el desarrollo de la acción dramática de la comedia.

El diseño de teatro de jardín presentado por Caudí en la producción que merece nuestra atención, fue el correspondiente al de un espacio escénico donde se retrataba el aspecto de nuestros jardines palaciegos, y en el que no faltaron ninguno de sus tópicos ingredientes, haciendo palpable la estrecha correlación que existió en el Madrid del siglo XVII entre el teatro y la Corte.

El siguiente cambio de esta jornada fue un teatro de arboledas y montañas, con nubes, el motivo principal de esta mutación fue el de presentar a la alegoría de La Fama, por los aires y subida en una espectacular tramoya; personificación que sería la encargada de expandir la noticia del duelo.

Dicha alegoría, sentada sobre un trono de nubes y con sus pies sobre un globo, en el que figuraban las constelaciones con las estrellas más conocidas, simuladas mediante candelas encendidas, dotado, al igual que sus alas, de movimiento, se paseó por lo alto del teatro, mientras cantaba su pregón. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que en la presentación de esta figura alegórica en la escena, contó tanto el efecto visual, como el auditivo.

Tanto autor como escenógrafo, cumplieron de prodigiosa manera el deseo del Monarca, que no fue otro sino el de querer alagar a su esposa, para ello presentaron en el escenario del Coliseo en la última mutación de "Hado y divisa...", una réplica de cómo se exornó la Real Plaza de Palacio para recibir a la joven Reina, el día 13 de Enero de 1.680.

Todos los elementos arquitectónicos y urbanísticos de dicha Plaza tal y como se hallaban por las fechas de nuestra representación, así de cómo fue engalanado este recinto con motivo de la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns, fueron emulados en el espacio escénico. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que una vez más, en esta representación, se retrató en la escena el ambiente de la Corte.

9.- Hemos de considerar, que los elementos decorativos de que se sirvió José Ximénez Donoso, gran renovador de la moda ornamental en nuestro país, configuraron el gusto y la estética en la decoración teatral, por lo que podemos deducir, que los mismos ingredientes que utilizó Donoso los encontramos representados en la ornamentación de ciertos decorados de "Hado y divisa...".

Tanto al esquema compositivo utilizado en los decorados de nuestra comedia, como la manera en que fueron realizados, debemos encuadrarlos dentro de los modelos frecuentados por los pintores de la escuela madrileña de finales del siglo XVII. Pintores, que habían recibido la influencia de la escuela boloñesa, a través de los Mitelli y Colonna, por tanto poseedores de un sentido ilusorio del espacio, que supieron aplicar con gran alarde e imaginación a la pintura de bastidores, bambalinas y demás elementos que

configuraban la perspectiva escénica de las diferentes mutaciones de "Hado y divisa...".

10.- Calderón cuidó en extremo de la producción de "Hado y divisa...", tanto su plástica escénica, en la que jugó un importante papel la luminotécnica, con su juego de luces y sombras, como los efectos auditivos, el uso de ruidos y voces, cantos e instrumentos, integrándolos de forma maravillosa a la escenografía. Esta doble vertiente sensorial, se unió en nuestra representación a la poesía y a la música, haciendo de ella, por el camino del arte, un armónico conjunto muy del gusto cortesano y que proporcionaba a la vista y al oído del espectador, la presencian el escenario de un mundo mágico en consonancia con la comedia representada.

A todo esto hay que añadir además, el movimiento de los personajes en la escena, de acuerdo con la acción dramática de la comedia, y al riqueza cromática y la fantasía que proporcionaba al conjunto escénico, el variado vestuario utilizado por los mismos. Ofreciendo a su vez en el espacio escénico todos los resortes de la arquitectura efímera, la pintura, la jardinería, la coreografía, la magia y la escultura. Completando así esta síntesis de las artes que Calderón pretendió con la puesta en escena de la comedia de "Hado y divisa...". Síntesis que casi dos siglos después, llevaría también a las tablas en forma de drama musical Ricardo Wagner, renovando de este modo el mundo de la ópera, esa parcela del espectáculo tan ansiada por Calderón y por la que tanto luchó para implantar en nuestros escenarios, aunque con resultados fallidos.

11.- El arte de la pintura significó para Calderón, un elemento integrador de su arte escénico, y dentro de este argumento hemos de encuadrar el tratamiento dado por nuestro autor al vestuario de las personas dramáticas de su última comedia.

Nuestro dramaturgo no sólo se sirvió para el dibujo de los figurines de los personajes que intervinieron en "Hado y divisa..." de los rudimentos que le brindaba este noble arte, sino que también hizo uso de sus conocimientos para captar el retrato psicológico de los mismos. Como concepción de lo representable, y en consonancia con la acción dramática desempeñada por dichos personajes, en relación con el contexto de la comedia. Ofreciéndonos además, a través del tratamiento simbólico otorgado al vestuario de ciertas personas de nuestra comedia, una estricta visión del mundo.





El vestuario escénico de "Hado y divisa...", abarca desde el traje de armas al de humilde soldado, pasando por el de escudero y el de sargento. También el cambio que sufrió la moda por esos años, se reflejará en el traje de dama y en el de algunos caballeros de nuestra comedia, siendo los mismos diseños que los utilizados por algunos cortesanos del momento. Para ciertas figuras que intervinieron en nuestra representación cargadas de un especial simbolismo, Calderón se sirvió para componer parte de su vestuario y atrezzo, que las imágenes que le brindaban los tratados de emblemática e iconología, frecuentados en la época. Y como un arquetipo de valor universal, introduce en "Hado y divisa...", al igual que en otras de sus comedias, a la figura del salvaje y lo mismo que en otras ocasiones, este personaje cambiará sus selváticas pieles por las honorables o ricas vestiduras, volviendo nuevamente a su indumentaria de origen.

12.- Hemos de conceptualizar la escenografía de "Hado y divisa...", como un emblema complejo. Los altos valores visuales y plásticos que Calderón concedió a esta producción de su última comedia, no pertenecieron sólo a un adorno de la misma meramente decorativo, sino que estuvieron cifrados en el mundo de las ideas. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que todos los elementos que formaron parte de este conjunto escenográfico, con su sola aparición en el escenario, adquirieron de inmediato un valor simbólico, cuyo significado, por su contenido emblemático y empresarial, era familiar para el auditorio a quien iba dirigido, conocedor de este lenguaje y por tanto acostumbrado a descifrar esta clase de enigmas.

13.- Como profesionales de las Bellas Artes, hemos de estar agradecidos a Calderón, por la tenaz defensa que emitió en su "Deposición en favor de los profesores de pintura..." en 1.677, tres años antes del estreno de nuestra comedia. Arte al que nuestro autor consideró, no como actividad artesana, sino como labor sobrenatural, porque imita la creación divina. La inclinación de nuestro autor por el noble Arte de la Pintura, la demostró de forma prodigiosa en la puesta en escena de "Hado y divisa...", a la que hemos de buscar en su escenografía, no como elemento aislado, sino integrado a la unidad artística, por el camino de la estética y fusionado con la poesía y la música.

## G L O S A R I O

### TERMINOS MAS USUALES EN LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN NUESTRAS REPRESENTACIONES CORTESANAS.

#### ARCO DEL PROSCENIO

Frente de la escena, revestido por columnas, arquivitrabe, friso y cornisa, adornado con estatuas y demás elementos decorativos, y rematado por un medallón.

Parece ser que el arco proscenio fue una invención relativamente tardía. Se atribuye sus orígenes a la ampliación y desarrollo de la "frons scenae" del Teatro Olímpico de Palladio, realizada por su discípulo Scamozzi.

Hemos de considerar, que aunque con Scamozzi este elemento escenográfico experimentó un notable avance, fue de mano de Aleotti con quien dió el paso definitivo, pues el primer marco de embocadura arquitectónica junto con un escenario de dimensiones hasta entonces desconocidas, fue el construido por el mismo, entre 1.618-1.619, en Parma, dentro del Palacio Farnesio.

Nuestro teatro cortesano, influenciado por la práctica teatral italiana, contará con una embocadura en el proscenio, que dejará ver y encuadrará, una escena ordenada en perspectiva en el interior de su escenario.

El arco proscenio en nuestros escenarios cortesanos, cumplió además con otras funciones, como fueron:

- Establecer una separación entre el espacio destinado al público y el ocupado por los actores.

- Ocultar de la vista del espectador, la maquinaria utilizada para las mutaciones y trucos, provocando así mejor reacción de sorpresa.

- Además de ayudar en la iluminación del decorado y de facilitar la entrada y salida de actores.

Calderón nombraba a este elemento escenográfico, "pórtico" o "fróntis del teatro". De la creación de un "fróntis" específico para cada montaje, son testimonio las descripciones que de los mismos ofrece nuestro autor ("Fieras afemina amor" y "Hado y divisa...").

#### APARATO.-

Se consideraba "aparato" o "apparato" al resultado que ofrecía la escena una vez desplegados todos los resortes escenográficos necesarios, para conseguir la sensación de magnificencia y asombro que despertaban en el público la puesta en escena de las mutaciones.

Aparato englobaba: escenografía, iluminación, maquinaria, vestuario, atrezzo, etc...

#### APARIENCIA.-

Las apariencias eran semejantes a escenas de retablo, herencia del teatro litúrgico medieval. Podían aparecer en cualquiera de los huecos del escenario y se componían de varias maneras:

- 1.- Con un sencillo lienzo pintado.
- 2.- Con objetos o muñecos colocados simbólicamente.
- 3.- Con figuras humanas -los propios actores- inmóviles como estatuas.
- 4.- Con figuras humanas que hablaban y salían del marco de la apariencia para incorporarse a la acción sobre el tablado.

El uso de estas apariencias, muy frecuentes a finales del siglo XVI y en vidas de santos, fue decayendo en la segunda mitad del siglo XVII, para atender este vocablo, sólo al aspecto que presentaba el teatro en sus diferentes cambios.

El "Diccionario de Autoridades...", define de este modo la palabra "Apariencia: Se llama assi la perspectiva de bastidores con que se visten los theatros de Comédias que se mudan, y forman diferentes mutaciones y representaciones".

Véase también: "Perspectiva".

## **BAMBALINA.-**

Pieza de lienzo que va de un lateral a otro de la escena, situada en la parte superior del decorado. La bambalina se clavaba suelta a un listón, colocado en la parte más alta de las parejas de bastidores laterales.

Nuestro teatro cortesano utilizó dos tipos de bambalinas, las de "celaje" y las de "bóveda o techo". Las primeras, para decorados de paisaje abierto y las segundas, para mutaciones cerradas.

Según recomienda Palomino, en el trazado de las bambalinas de "bóveda", debía tenerse sumo cuidado en que su dibujo ensamblara con lo representado en los bastidores laterales y que sus "líneas concurrentes", convirgiesen en el mismo punto de la fuga de estos, es decir, en el punto de fuga de la perspectiva escénica. Mientras que en las de "celaje", aconseja el tratadista, que se pinten "con algunos lampazos azules en la parte superior; y en la inferior en algunas nubes que se puedan recortar".

## **BASTIDOR.-**

Según el "Diccionario de Autoridades...", la palabra "Bastidor: Figuradamente se toma por todo el lienzo estirado y fijado sobre los palos ó listones, y en especial se usa de esta voz en los Theatros ó Coliseos y Operas de Música, para dár á entender las scénas y mutaciones pintadas para el adorno y propiedad de lo que se representa".

Lo que nos permite considerar que el bastidor utilizado por nuestro teatro cortesano, se componía de un armazón de cuatro listones de madera, forrado de tela en la que se pintaba, según las leyes perspectivas, el asunto correspondiente, que formaba parte del decorado.

Los bastidores se colocaban en sentido vertical y eran situados en el espacio escénico, unos detrás de otros y a cada lado de la escena, frente al espectador (bastidores laterales), mientras que otro que servía de fondo y que ocupaba el último término del decorado, solía situarse en el foro.

Al bastidor de fondo se le denominaba, "perspectiva mediana", aunque el punto de fuga de la perspectiva del conjunto del decorado, no se fijaba en el mismo, sino en la pared real del fondo del escenario, en su centro y a medio pie del suelo de la escena.

Los diferentes asuntos que se representaban en los primeros bastidores, es decir los inmediatos al proscenio, se debían dibujar paralelos a este, mientras que las líneas de todos los elementos representados en los bastidores intermedios, debían converger en diagonal, hacia el mencionado punto de fuga.

#### **CABESTRANTE.-**

Véase "Torno".

#### **CAJA.-**

Véase "Calle".

#### **CALLE.-**

Se denomina "calle" al espacio existente entre un bastidor y el siguiente. Su función es la de limitar la visibilidad del espectador, al impedir que contemple los entresijos laterales del escenario. Lugar en el que se coloca el actor, dispuesto a salir a escena, el apuntador, los tramoyistas, etc... y por el que se efectúan la mayoría de las salidas y entradas de los actores.

Las calles simuladas entre los edificios contruídos por Scamozzi en el Teatro Olímpico de Vicenza, no fueron lugares transitables para los actores. Sin embargo, Sabbatini en sus construcciones teatrales, sí contó con dejar entre algunos de los bastidores, cierta separación o "calle", lo suficientemente amplia, para el paso de actores y bailarines.

#### **CAZUELA.-**

Localidad de los corrales de comedias exclusiva para mujeres y que se mantuvo con el mismo privilegio en el Coliseo del Buen Retiro, situada debajo del palco real.

#### **CORTINA.-**

Antes de comenzar la función, el escenario cortesano solía estar cubierto por un telón. A dicho elemento

escénico, Calderón lo nombró "cortina" y Lope de Vega, "tienda".

La "cortina" estableció una barrera en el espacio teatral, que separaba la realidad de la sala del mundo de ficción, que se representaba en el escenario, introduciendo al espectador en el mismo, con su desaparición.

En varias de nuestras representaciones palaciegas, la cortina sirvió además de fondo a los actores que recitaban los primeros versos de las loas; una vez izada, ya no se volvía a bajar al finalizar cada jornada de la comedia, ni durante el cambio de los decorados, a lo sumo se hacía cuando concluía el baile final.

La cortina no se repetía en cada comedia, sino que era distinta en toda nueva representación, ideada exprofeso por el escenógrafo de turno. Solían ser pintadas sobre lienzo encolado o bordadas en seda.

Los asuntos en ellas representados, estuvieron en relación tanto con la representación en sí, como con la celebración por la que se hacía, a la par de servir de prólogo a lo que se iba a ver y oír en el escenario una vez que se izara la misma.

#### EMBOCADURA.-

Véase "Arco del proscenio".

#### ESCENA.-

Es la parte del escenario donde se representan las obras, conocida comunmente como el "tablado" o las "tablas".

Se llamaba "escena" al lugar donde se implantaban las decoraciones de los diferentes cambios y se movían los actores. Era por tanto, la zona del escenario, la cual, una vez recorrida o levantada la cortina, quedaba a la vista del público.

Con la misma palabra se denomina al lugar donde discurre la acción dramática y a las divisiones de las comedias, determinadas por las entradas o salidas de los personajes.

## ESCENARIO.-

Parte del espacio teatral, construída y dispuesta convenientemente, para que en ellas se puedan colocar las decoraciones y representar o ejecutar las obras dramáticas o cualquier otro espectáculo teatral.

El escenario por antonomasia de nuestro teatro cortesano, fue el construido en el Teatro del Coliseo del Buen Retiro. A él se incorporaron las más avanzadas técnicas que en cuanto a maquinaria teatral habían desarrollado los escenógrafos italianos, para el montaje de las grandes comedias de espectáculo.

El mencionado escenario, contaba con un tablado colocado a casi dos metros de altura con relación al suelo de la sala que acusaba una pendiente continua hasta el fondo del escenario, y se componía de telones o bastidores de fondo y de un juego de bastidores en perspectiva sobre guías en el suelo accionadas por cabestrantes desde abajo, que permitían tirar un juego de bastidores fuera de la escena y al mismo tiempo, introducir otro distinto a la vista del auditorio. También fue provisto de máquinas de vuelo y escotillones.

## ESCENOGRAFIA.-

El "Diccionario de Autoridades..." define así la palabra "Escenographia. f.f. Term. de Perspectiva. La delineación del objeto en perspectiva segun su Ichographía y Orthographía: y esta es la total y perfecta delineación del objeto en quien, con sus claros y oscúros, se representan todas aquellas superficies suyas que se pueden descubrir de un punto determinado. Tosc. tomo, 6. pl.135. Lat. Scenographia, &."

## ESCOTILLON.-

Llámanse así a las aberturas que hay en los tablados de los escenarios, que conducen al foso, cubiertas con una tapa, consistente en un trozo del propio suelo de la escena y que puede subirse o bajarse para facilitar que por él salgan o entren personas o cosas.

Se le denomina también "trampa".

## FORO.-

Se considera "foro" a la parte del escenario o de las decoraciones teatrales opuesta al arco proscenio y más distante de él.

En nuestras representaciones palaciegas, cuando la puesta en escena de ciertos cambios requería un gran despliegue espacial, también se utilizaba esta parte más profunda del espacio escénico para su montaje.

Para su integración a la escenografía de dichos cambios, este espacio del escenario contaba con un juego de bastidores en perspectiva, colocados detrás y a continuación del resto. El último término de bastidor situado en el foro, actuaba en estos casos como bastidor de fondo o "perspectiva mediana" del conjunto del decorado.

En otras mutaciones, el teatro dispuesto en el foro aportó a la escena un doble valor visual, introduciéndose en el espacio escénico un teatro dentro del propio teatro.

La planta del escenario del Coliseo del Buen Retiro, según Carlier (1.712), nos da testimonio de que dicho escenario contó con dos foros, "primero" y "segundo", con tres y dos parejas de bastidores, respectivamente.

Véase también "Bastidor".

## FOSO.-

Es la parte del escenario que se extiende por debajo del tablado o de la escena y donde se aloja parte de la maquinaria teatral.

Los casi dos metros de elevación que tenía el tablado del escenario del Coliseo, estaban calculados para que debajo del mismo, se colocaran las máquinas que ayudaban al cambio de los bastidores y demás efectos que requerían las mutaciones.

## GRUA.-

Máquina compuesta por un brazo llamado "aguilón", montado sobre un eje vertical giratorio y con una o varias poleas que permiten elevar cuerpos u objetos de un lugar a otro, en función del giro de su brazo.



En los corrales de comedias, solía trabajar en el frente del primer corredor, mientras que en las representaciones palaciegas, lo hacía en los laterales de la escena.

También se suele identificar con el "pescante" o "sacabuche", aunque éstos no son lo mismo.

#### **HACHA.-**

Se denominaba "hacha" o "acha" a la antorcha de cera blanca con las que se iluminaban foros, bastidores y tramoyas.

Las "achas de cuatro pabilos", eran unas velas grandes y gruesas con forma de prisma cuadrangular, compuestas por cuatro velas largas, juntas y cubiertas de cera y se instalaban encendidas a los lados de la sala.

#### **MONTAJE.-**

Concepción y realización del espectáculo teatral. También atiende la etimología de esta palabra a la acción de implantar y disponer todos los mecanismos de la escena imprescindibles para la representación.

#### **MORTERETE.-**

Punto de luz para iluminar los decorados. Según el "Diccionario de Autoridades..." de denomina "morterete" a una pieza de cera hecha en forma de vaso con su mecha, que se suele usar para iluminar los altares o los "theatros de perspectiva", y se coloca dentro de un vidrio con agua.

#### **MUTACION.-**

Uno de los atractivos más apasionantes que ofrecieron las representaciones de las denominadas comedias de "aparato" o de "tramoya", fue el de sorprender a los espectadores con la aparición en el espacio escénico de un deslumbrante decorado, que por necesidades de la acción dramática de la obra, y gracias a su compleja maquinaria, era cambiado en totalidad por otro con vertiginosa rapidez.

A estas mudanzas totales del teatro, que se realizaban además con la cortina subida y a la vista del público, se les nombró "mutaciones", ("mutación de salón regio", "mutación de jardín", "mutación de la selva de Diana", etc...).

El "Diccionario de Autoridades...", define así la palabra "Mutaciones: En las Comedias se llaman las diversas perspectivas que se forman corriendo los bastidores para que queden descubiertos los que antes estaban ocultos, y juntos representen los sitios que se supone la representacion, apareciendo unas veces un salón Real, otras un bosque, otras una marina...".

Véase "Teatro", "Escenario" y "Perspectiva".

#### PASEOS POR LO ALTO DEL TEATRO.-

Los paseos por lo alto de la escena de personajes sentados sobre nubes, carros, etc., pertenecían a uno de los trucos que despertaban gran expectación en el público de nuestro teatro cortesano.

Estos efectos ya fueron utilizados por Serlio, pero es Sabbatini quien nos suministra la forma de llevarlos a la práctica. El mencionado tratadista, manda fabricar una nube, carro u objeto que se pretenda que atravesase la escena, en madera o cartón recortado en la forma elegida. Este debía deslizarse por unos raíles situados a la altura deseada, raíles que debían apoyarse en las paredes laterales del escenario o en andamios de madera contruídos al efecto. Este mismo mecanismo, pero con raíles más consistentes, permitía el deslizamiento de objetos más pesados, como las carrozas celestes ocupadas por una o varias personas. El objeto móvil era accionado por cables, que pasando por poleas, eran arrastrados en uno u otro sentido mediante manivelas.

#### PERSPECTIVA.-

Según el "Diccionario de Autoridades...". "Perspectiva. Se llama tambien la misma obra ó representación, executada con el arte de la perspectiva". Con un mismo sentido, Calderón utiliza esta palabra como sinónimo de mutación o decorado, lo que indica que por estas fechas había llegado a ser un término usual en la jerga teatral.

## **PESCANTE.-**

Para las operaciones de descenso y ascenso rápido de personajes desde el cielo, se utilizaba la máquina llamada "pescante" o "sacabuche", ya empleada en el teatro de corral, de una forma rudimentaria ("bofetón"), adquiriendo en el teatro cortesano, unos engranajes más sofisticados. El pescante era en esencia, una especie de grúa articulada y giratoria, compuesta por un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada "deslizador" porque se deslizaba hacia arriba o hacia abajo a lo largo del pie derecho. El deslizador terminaba en un asiento donde cabalgaban los personajes, a cuya parte inferior, en algunas ocasiones, se sujetaban una o varias nubes de cartón recortado y convenientemente coloreado. Tanto el movimiento giratorio y hacia adelante del pie derecho, como del deslizador hacia arriba y hacia abajo, se realizaban mediante un complicado juego de ruedas, engranajes, maromas y cables, accionados por un cabestrante. Los cables y maromas se sujetaban a poleas y garruchas pendientes del techo del escenario y a sus extremos se colocaban fuertes contrapesos para evitar giros y movimientos excesivamente violentos.

## **PLATEA.-**

También llamada hemicírculo o patio. Con la evolución escénica renacentista, se denominó así a la parte del espacio teatral llana o lisa situada por debajo del nivel de la escena, donde el público asistía de pie al espectáculo de los corrales o sentado en las representaciones palaciegas, rodeada de galerías de "aposentos" o palcos.

En el centro de la platea se situaba el sitial, levantado una vara del suelo, desde donde el Monarca disfrutaba del punto óptimo de visión de la perspectiva escénica.

## **PROSCENIO.-**

El primer término de la escena, recibía el nombre de "proscenio". Era en realidad el espacio de escenario comprendido entre el primer par de bastidores y el borde delantero del tablado, es decir, la parte de la escena más inmediata a los espectadores. Se delimita con Vasari, viniendo a denominarse como la "calle larga".

La mayoría de las loas de nuestro teatro cortesano se escenificaron, en su comienzo, en el proscenio, a veces a cortina corrida.

#### **TABLADO.-**

Véase "Escena" y "Escenario".

#### **TEATRO.-**

Calderón denomina "teatro" al espacio escénico asignado a la representación. Así, nuestro autor, en las acotaciones escenográficas de sus comedias, utiliza esta palabra cuando quiere referirse al propio escenario y a las mudanzas y transformaciones que sufre el mismo, con la puesta en escena de los diferentes cambios, acompañando incluso a dicha palabra con el calificativo correspondiente al lugar que representa en la escena ("...se mudó el teatro, representando todo, desde su primero hasta su último término, en jardín"; "...se obscureció inpensadamente el teatro"; "se mudó el teatro de bosque en uno que representaba firmes peñascos").

La tipología de teatros utilizada por nuestro teatro cortesano, se basó esencialmente en los tres prototipos escénicos propuestos por Serlio, aunque ampliados, ya que comprendía seis escenarios distintos, con diferente decorado y significado alegórico, correspondientes a los seis lugares consagrados por nuestros comediógrafos en este género de teatro, como fueron: "palacio", "selva o bosque", "cielo", "jardín", "mar" e "infierno".

Véase también "Mutación" y "Escenario".

#### **TELON.-**

Véase "Cortina".

#### **TORNO.-**

Máquina consistente en un cilindro que gira sobre un eje. Formaba parte de la maquinaria teatral que se alojaba en el foso del escenario y que controlaba el movimiento de los bastidores, tirando un juego fuera del escenario y al

mismo tiempo introduciendo en escena otro juego distinto, haciendo posible las "mutaciones".

#### TRAMOYA.-

La palabra "tramoya" tan divulgada en el siglo XVII, proviene de un vocablo del Norte de España, en donde todavía se utiliza para denominar a la tolva del molino.

En sus primeros tiempos, consistía en un catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior (seguramente hundido en el tablado) por unas cuerdas, que lo hacían revolverse, y presentar al público, las diferentes caras de la pirámide. Este movimiento unido a la ocultación producida por la cortina de apariencias, permitía un escamoteo de los actores y el cambio de éstos por otros, sorprendente para aquel público no acostumbrado todavía, a este tipo de transformaciones escénicas.

A finales del siglo XVI, la palabra adquiere su propio significado y servirá para nombrar a la maquinaria teatral utilizada para realizar efectos, ya fuesen de levantamiento de actores, descenso ó aparición y desaparición de los mismos.

Más tarde, con la sofisticación de la maquinaria teatral en nuestras representaciones cortesanas y la aparición de la comedia de aparato, la etimología de la palabra alcanzará un sentido más amplio, nombrándose así a todo elemento que para su intervención escénica necesite de una maquinaria que funcione por cuerdas y poleas o cabestrantes.

El "Diccionario de Autoridades..." define de esta manera la palabra tramoya: "...Máchina, que usan en las farsas para la representacion propria de algun lance en las comedias, fogurándole en el lugar, sitio, ú circunstancias en que sucedió, con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para mayor expression y se gobierna con cuerdas, ó tornos".

## B I B L I O G R A F I A

ADORNI, B.

- "L'architettura Farnesiana a Parma". Parma, 1.974.

AGULLO COBO, M.

- "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII". Madrid, 1.981.

ALBERTI, BAPTISTAE LEONIS.

- "Libri De Re Aedificatoria".

ALCIATO.

- "Emblemas". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.985.
- "Emblemata Liber". (1.531). Ed. utilizada: Diego López Nájera "Declaración magistral sobre los Emblemas de Alciato". Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R/31175.

ALONSO DE ARCE, JOSE.

- "Dificultades vencidas y curso natural en que se dan reglas especulativas y prácticas para la limpieza y aseo de las calles de esta Corte, por cuyo medio se obvie que el ambiente se introduzca lo impuro con que grave perjuicio nos alimentamos sus habitantes". (Madrid, s.a.).

AMADEI PULICE, A.

- "Valor de la perspectiva, sus orígenes y aplicación al teatro barroco". Tesis doctoral.

ANGULO INIGUEZ, D.

- "La Mitología y el arte español del Renacimiento". Boletín de la Real Academia de la Historia. 1.952.

ARRONIZ, OTHON.

- "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1.977.

ATKINSON, W.

- "Reflejos del Oriente sobre el teatro de Calderón".

AUBRUN, CHARLES V.

- "La comedia española (1600-1680)". Trad. Julio Lago Alonso. Taurus.
- "Le Théâtre Lyrique Espagnol depuis 1635". Curso emitido por Radio-Sorbonne. Noviembre de 1.964-Mayo de 1.965.

AUTORIDADES, DICCIONARIO DE.....".

- Real Academia Española. Ed. Facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid.

AVALLE ARCE, J.B.

- "La novela pastoril española". Madrid, 1.959.

AVENDAÑO, FRAY CRISTOBAL DE.

- "Sermones de Adviento con sus festividades y Santos". Barcelona, 1.630.

AZCARATE, J.M.

- "El tema iconográfico del Salvaje". Archivo Español de Arte. 1.948.

BACCI, MINA.

- "Lettere inedite di Baccio del Bianco", "Paragone".

Revista di arte figurativa e letteratura. 1.963.

**BAÑOS DE VELASCO, J.L.**

- "Anneo Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales y su Impugnador impugnado de si mismo...". Madrid, 1.670.

**BARRIONUEVO DE, JERONIMO.**

- "Avisos... (1.654-1.658)". Madrid, 1.982.

**BEDMAR Y BALDIVIA, LUCAS ANTONIO DE.**

- "La Real entrada en esta Corte y magnifico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburg". Madrid, 1.690.

**BERMUDEZ, CEAN.**

- "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Real Academia de S. Fernando. Ed. consultada, 1.965.

**BERNIS, CARMEN.**

- "Los Trajes". "El corral de comedias". Escenario. Sociedad. Actores. Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid, 1.983-84.

**BERTAUT, FRANÇOIS.**

- "Journal de Voyage d'Espagne". Revue Hispanique nº 111. Octubre 1.929.

**BJURSTRÖM, P.**

- "Giacomo Torelli and Baroque Stage Design". Estocolmo, 1.962.

**BLUMENTHAL, ARTHUR R.**

- "Giulio Parigi and baroque stage design". "La Scenografia Barroca". Congreso C.I.H.A. Bologna, 1.979.



**BONET CORREA, A.**

- "Iglesias madrileñas del siglo XVII". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1.984.
- "Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras". "Teatro y Fiesta en el Barroco". Seminario U.I.M.P. Sevilla, Octubre de 1.985, dirigido por J.M. Díez Borque. Ediciones del Serbal.

**BOUNARROTI "IL GIOVANE", MICHELANGELO.**

- "Descrizione delle Felicissime Nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici". Firenze, 1.600.

**BOURBON DEL MONTE SANTA MARIA, G.**

- "Guidiubaldi e Marchionibus Montis Perspectivae Libri Sex, Pisauri Apud Hieronymum Concordiam, MDC".

**BOTTINEAU, IVES.**

- "L'art de cour dans l'Espagne de Phipippe V: 1.700-1.746". Burdeos, 1.962.

**BRAVO VILLASANTE, CARMEN.**

- Introducción a su edición de los "Emblemas morales" de Covarrubias Orozco 1.610. (Reproducción facsímil). Fundación Universitaria Española. Madrid, 1.978.

**BROWN, JONATHAN.**

- "Spanish Drawings in the Sperling Becquest". Master Drawings. 1.973.

**BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.**

- "Un palacio para el Rey". Alianza Forma. Madrid, 1.981.

**BUENDIA, J.R.**

- "Dos pintores madrileños de la época de Carlos II...". Príncipe de Viana, nº 98-99. Pamplona, 1.965.

**CADENAS Y VICENT, V.**

- "Diccionario Heráldico". Ed. Hidalguía. 1.954.

**CALDERON DE LA BARCA, P.**

- "Fieras afemina amor". B.A.E.
- "Los Hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea". Ed. Aguilar. Obras completas. Madrid, 1.987.
- "Apolo y Climene". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "El monstruo de los jardines". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "Los dos amantes del cielo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca, en favor de los profesores de la pintura...". Ed. por Nipho, M. en "Cajón de sastre literario". Madrid, 1.781.
- "Dicha y desdicha del nombre". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "La primer flor del Carmelo". Auto. Ed. Valbuena.
- "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "El hijo del Sol, Faetón". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La vida es sueño".
- "Amor, Honor y Poder". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La hija del Aire". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La fiera, el rayo y la piedra". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El galán fantasma". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "Casa con dos puertas, mala es de guardar". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.

- "El valle de la Zarzuela". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El gran mercado del mundo". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El castillo de Lindabridis". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La lepra de Constantino". Obras completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El divino Jasón". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El postrer duelo de España". B.A.E.
- "La Virgen del Sagrario". B.A.E.
- "Guárdate de agua mansa". B.A.E.
- "El jardín de Farelina". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.

#### CARDUCHO, VICENCIO.

- "Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias". Impreso con licencia por Fco. Martínez. Madrid, 1.633. (Edición utilizada, G. Cruzada Villamil).

#### CASTAÑEDA ALCOVER, V.

- "Arte del Blasón". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1.915.

#### CASTILLEJO, DAVID.

- "El Corral de Comedias". Escenarios. Sociedad. Actores. Cat. Ayuntamiento de Madrid. Teatro Español. Madrid, 1.984.
- "VI Dramaturgos, actores y ensayos". Escenarios. Sociedad. Actores. Cat. Ayuntamiento de Madrid. Teatro Español. Madrid, 1.984.

**CATURLA, Ma LUISA.**

- "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Revista de Occidente. Madrid, 1.947.
- "Los retratos del Salón Dorado en el Antiguo Alcázar de Madrid". Arch. Esp. de Arte. Madrid, 1.947.

**CAVESTANI, JULIO.**

- "Floreros y Bodegones en la Pintura Española". Madrid, 1.940.

**CEAN BERMUDEZ, J.A.**

- "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, 1.800. Ed. utilizada: Madrid, 1.965.

**CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE.**

- "Don Quijote de la Mancha".

**CIANCARELLI, R.**

- "Il proietto di una festa barocca, alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)". Roma, 1.987.

**COLONNA, FRANCESCO.**

- "Hpynerotomachia Poliphili". Ed. Facsímil prologada por Peter Dronke (Venetiis, Aldo Manuzio 1.499). Zaragoza. Ediciones del Pórtico, 1.981.

**CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, JUAN.**

- "Jardines". "Los jardines españoles del Marqués de Lozoya". 1.951.

**COPPOLA, CARLO.**

- "La Noze degli Dei". Florencia, 1.637. (Impreso en Florencia por Amadore Massi, y Lorenzo Landi en 1.637). Biblioteca Nacional. Madrid.

**CORDERO DE CIRIA, ENRIQUE.**

- "Huellas de los "falsos cronicones" en la iconografía religiosa madrileña". "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Año XXVI, 1988-I. NUM. 95.

**COTARELO Y MORI, EMILIO.**

- "Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca". La última comedia de Calderón: su estreno.
- "Ensayo histórico sobre la zarzuela". Madrid, 1.934.

**CRiado DEL VAL, M.**

- "Campo literario de Castilla la Nueva". Madrid, 1.963.

**CHECA, F. y MORAN, J.M.**

- "El Barroco". Editorial Istmo.

**CHENEY, SHELDON.**

- "Stage Decoration". Nueva York, 1.928.

**D'AULNOY, MADAME.**

- "Relation du voyage d'Espagne...". Ed. en castellano: Madrid, tipografía de M. G. Hernández. 1.891.

**DEARBON MASSAR, PHYLLIS.**

- "Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco". Master Drawings, 1.977.

**DELEITO Y PIÑUELA, J.**

- "El Rey se divierte". Alianza Editorial. Madrid, 1.988.

**"DESCRIPCION..."**

- "Descripción verdadera y pvntal (sic) de la Real Magstvosa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisa de Borbon...". Biblioteca Nacional de Madrid. MAN. 3927 (9). Folio 129-144. Papeles Varios.

**DIAZ DEL VALLE, LAZARO.**

- "Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios 1.656-1.659".

**DIAZ PADRON, MATIAS.**

- "Pintura en la época de Calderón". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.981-82.

**DIAZ PADRON, M. y ROYO-VILLANOVA, M.**

- "D. Teniers, J. Brueghel y los gabinetes de pinturas". Cat. Museo del Prado. Madrid, 1.992.

**DIEZ BORQUE, JOSE MA.**

- "La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros". Ed. Del Serbal. Barcelona, 1.990.
- "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". "Teatro y fiesta en el Barroco". Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. (Sevilla, Octubre, 1.985). Editorial Serbal.

**DIEZ DEL CORRAL, LUIS.**

- "Velázquez, la Monarquía e Italia". Espasa Calpe. Madrid, 1.979.

**DUBREIL, JEAN.**

- "La Perspective Practique". París, 1.642. (Edición utilizada de 1.649, en la que no figura el nombre del autor). Biblioteca Nacional de Madrid.

**EGIDO, AURORA.**

- "La fiera, el rayo y la piedra". Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 1.989.
- "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón". Serta Philológica in honorem. F. Lázaro Carreter. Cátedra, 1.983.

**ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA.**

- Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1.963.

**FATAS, G. y BORRAS, M.**

- "Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática". Alianza Editorial. Madrid, 1.990.

**FLEKNIAKOSKA, J.L.**

- "La representation de l'Auto "La margarita preciosa" de Lope de Vega a Segovie en 1616", en "Le lieu theâtral a la Renaissance". Centre National de la Recherche Scientifique. París, 1.968.

**FRIEDRICH, H.**

- "Estructuralismo y estructura en la ciencia literaria". Calderón de la Barca. Santander, 1.972.

**GALLEGO, JULIAN.**

- "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.974 y Madrid, 1.987.
- "El cuadro dentro del cuadro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.991.
- "El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro". Revista de Occidente nº 73. 1.969.

**GARCIA MERCADAL, J.**

- "Viajes de extranjeros por España y Portugal". Ed. Aguilar. Madrid, 1.959.

**GUERRA DE LA VEGA, R.**

- "Jardines de Madrid I, El Retiro". Edición del autor. Madrid, 1.983.

GOMBRICH, E.H.

- "El sentido del orden". Estudio sobre psicología de las artes decorativas. Ed. G. Gili. Barcelona, 1.980.

GOMEZ TABANERA, J.M.

- "La conseja del hombre salvaje". Homenaje a Julio Caro Baroja. Madrid, 1.978.

GONZALEZ DE AMEZUA, MERCEDES.

- "Las armas en el teatro clásico español".
- "Armas y armaduras". Historia de las artes aplicadas e industriales en España por Antonio Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid, 1.982.

GRACIAN, BALTASAR.

- "Críticón".

HALL, JAMES.

- "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza Editorial. Madrid, 1.974.

HARALD HANSEN, H.

- "Historie du costume". Ed. Flammarion. París, 1.956.

HARTZENBUSCH, J.E.

- "Obras de Calderón". Biblioteca de Autores Españoles. Editorial Rivadeneyra. Madrid, 1.855.

HOMERO.

- "Iliada".

HORAPOLO.

- "Hieroglyphica". París, 1.551.



HURTADO DE MENDOZA, A.

- "Descripción del teatro, hecha por...", publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones preliminares" a las "Obras de Lope de Vega". B.A.E.

JUNQUERA, PAULINA.

- "Las Descalzas Reales, a la vez Convento y Museo". Goya núm. 42. Madrid, 1.961.

JUSTI, C.

- "Diego Velazquez und sein Jahrhundert". Bonn, 1.888. Edición española, 1.953.

KAPPLER, CLAUDE.

- "Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age". París. Payot, 1.980.

KENYON, H.

- "Color symbolism in early spanish ballads". RRQ. T. VI. 1.915.

KLEIN, R. y ZERNER, H.

- "Vitruve et le théâtre de la Renaissance". París, 1.978.

LAFUENTE.

- "Historia de España". Transcrito por el Duque de Maura en su libro "María Luisa de Orleáns. Reina de España. Leyenda e Historia". Calleja. Madrid.

LARA GARRIDO, JOSE.

- "El motivo de jardín en el teatro de Calderón". Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid, 1.981.

**LECLERC, HELENE.**

- "Les origines italiannes de l'architecture teâtrale moderne". París, 1.946.

**LEON PINELO.**

- "Anales de Madrid". Manuscrito de la Real Academia de la Historia. Folio 607.

**LOPEZ, D.**

- "Declaración magistral sobre Emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad, doctrina tocante a las buenas costumbres...". Nájera, 1.615.

**LOPEZ PINCIANO, ALONSO.**

- "Philosophia Antigua Poetica". Madrid, 1.596.

**LOPEZ TORRIJOS, ROSA.**

- "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid, 1.985.
- "Grabados y dibujos para la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns (1680)". Archivo Español de Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Dpto. de HA del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos Nº 231. Madrid, 1.985.

**LUNA, JUAN J.**

- "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio de Lorena. Obras inéditas en España". Revista "Goya". Marzo-Junio, 1.981. Centenario de Calderón.

**MAESTRE, RAFAEL.**

- "Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca". Universidad de Murcia, 1.989.

**MAROTTI, F.**

- "Lo spazio scenico". Roma, 1.974.

**MARTI MISSE, C. y MISSE MARTI, t.**

- "Conferencia sobre el traje histórico femenino desde los primeros tiempos hasta nuestros días". Ed. Martí. 1.940.

**MARTIN, JOHN RUPERT.**

- "The decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi". Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. London, New York, 1.972.

**MARTIN GONZALEZ, JUAN.**

- "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI". (Nuevos datos). AEA, XXXV (1.962).

**MARTINEZ, JUSEPE.**

- "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura". Ed. Akal. Madrid, 1.988.

**MARTINEZ DE LA VEGA, GERONIMO.**

- "Solenes i Grandiosas Fiestas que la nobre i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su Santo Pastor i Padre D. Tomás de Villanueva. Al muy ilustre Cabildo, i Canónigos de su Santa Iglesia Metropolitana". Editado en Valencia por Felipe Mey (1.620).

**MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA.**

- "Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa D'Aulnoy. Criticado historicamente por ...". Calleja. Madrid.
- "Vida y reinado de Carlos II". Ed. Aguilar. Madrid, 1.990.

**MARIANA, J.**

- "Historia General de España". B.A.E. Rivadeneyra. Madrid, 1.846-80.

**MARZIA, PIERI.**

- "La escena boschereccia nel Rinascimento italiano". Padova. Liviana. Ed. 1.983.

**MELLO, B.**

- "Trattato di scenotecnica". Roma, 1.984.

**MENDO, ANDRES.**

- "Príncipe Perfecto". León de Francia, 1661.
- "Príncipe perfecto y Ministros ajustados. Documentos políticos y morales". Salamanca, 1.657.

**MESONEROS ROMANOS, RAMON DE.**

- "El antiguo Madrid". Madrid, 1.861.

**MOLINARI, CESARE.**

- "Le Nozze degli Dei. Un saggio sui grande spettacolo italiano nei Seicento". Roma, 1.968.

**MONREAL, JULIO.**

- "Una comedia en el Buen Retiro". Ilustración Española y Americana. 1.872.

**MORALES, A. DE.**

- "Crónica General de España". Madrid: Benito Cano, 1.791-93.

**MUÑOZ MORILLEJO, J.**

- "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Madrid, 1.923.

**MURET, JEAN.**

- "Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667 par Muret...", publicadas por Morel Fatio. París A. Picard. 1.879.

**NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER.**

- "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1.982.
- "Del corral al Coliseo". El Teatro en Madrid (1583-1925). Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. Madrid, 1.983.
- "L'application de la perspective a la scène théâtrale dans les traités du XVIIe, XVIIIe siècles". I.R.E.M. Université de Lille, 1.993.
- "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de La fiera, el rayo y la piedra, dada en Valencia en 1.690". Diálogos Hispánicos de Amsterdam. 8/III.

**NEUMEISTER, SEBASTIAN.**

- "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca. 1.989.
- Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (Hado y divisa de Leonido y Marfisa, Loa). "Hacia Calderón". Cuarto Coloquio Anglogermano. Wolfenbüttel, 1.975. Editado por Walter de Gruyter. Berlín. New York.
- "Mythos und Repräsentation". München, 1.978.

**NUÑEZ DE CASTRO, ALONSO.**

- "Sólo Madrid es Corte". 1.658.

**ODGEN, DUMBAR H.**

- "The italian Baroque Stage. Documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli Bibiena, Baldasare Orsini". University of California Press, 1.978.

**OROZCO DIAZ, E.**

- "El teatro y la teatralidad del Barroco".

- "Ruinas y jardines. Su significado y valor en la temática del Barroco". Temas del Barroco. Granada, 1.947.

#### OVIDIO.

- "Ars Amandi".

#### PACHECO, FRANCISCO.

- "Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas...". Sevilla, 1.649. (Nueva Edición, I. Valencia de D. Juan. Madrid, 1.956.

#### PADRES DE LA COMPAÑIA DE JESUS.

- "Cartas de algunos....". "Madrid y Enero 3 de 1634". Tomo XIII del Memorial Histórico Español. Madrid, 1.862.

#### PAEZ DE LA CADENA, F.

- "Historia de los estilos en jardinería". Ed. Istmo. Madrid, 1.982.

#### PALOMINO, A.

- "Museo Pictórico y Escala Optica". 1.724. Ed. Aguilar. Madrid, 1.947.

#### PANICALI, ANNA.

- "Il sipario dal mito all'illusione". "L'avventura del Sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale". Ubulibri. Milano, 1.984.

#### PANOFSKY, E.

- "Estudios sobre iconología". Alianza Universidad. Madrid, 1.985.

#### PAUSANIAS.

- "Descriptio Graeciae". Ed. de Londres, 1.977.

**PAZ Y MELIA, A.**

- "Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Exmo. Señor Duque de Medinaceli". Madrid, 1.915-1.922.

**PEDRETTI, CARLO.**

- "Desins d'une scène, executés par Léonard de Vinci pour Charles D'Amboise (1506-1507)". Jean Jacquot, "Le lieu theatral a la Renaissance".

**PELLICER, CASIANO.**

- "Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España". Ed. Labor. Barcelona, 1.975.

**PELLICER Y TOVAR, J.**

- "Avisos históricos", en Antonio Valladares, "Seminario Erudito" 31. Madrid, 1.790.

**PEREZ DE MONTALBAN, JUAN.**

- "No hay visa como la honra". B.A.E. XXXIII, 564.

**PEREZ PASTOR, C.**

- "Documentos para la bibliografía de Don Pedro Calderón de la Barca". Madrid, 1.905.

**PEREZ SANCHEZ, A.E.**

- "El dibujo español de los Siglos de Oro". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.980.
- "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)". Museo del Prado. Cat. M. Cultura. Madrid, 1.986.
- "Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos Españoles de los siglos XV-XVI-XVII". Madrid, 1.972.
- "Pintura española de Bodegones y Floreros de 1.600 a Goya". Madrid, 1.984. Ministerio de Cultura.

- "José Caudí, Arquitecto y Decorador". Actas del Congreso sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid, 1.981.
- "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón". "Goya". Revista de Arte. Nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. (Centenario de Calderón).
- "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca, 1.989.
- "Torpeza y humildad de Zurbarán". Revista "Goya", Núms. 64-65. 1.965.

#### POLENTINOS, CONDE DE.

- "Arcos para la entrada en Madrid de la Reina da. María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II". Bol. Soc. Esp. de Excursiones. Madrid, 1.920

#### POLOVEDO, E.

- "Machine e ingegni del Teatro Farnese". 1.959.

#### POZZO, D'ANDREA.

- "Prospetiva de Pittorie e Architetti". Roma, 1.700. Edición consultada existente en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sig. 2508-9).

#### QUIÑONES DE BENAVENTE.

- "El guarda-infante".

#### RECOULES, HENRI.

- "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro". B.R.A.E. LV 1.975.

#### RICCI, CORRADO.

- "La Scenografia italiana". Fratelli Treves. Editori Milano, 1.930.



**RICCI, GIULIANA.**

- "Teatri d'Italia". Milán, 1.971.

**RIPA, CESARE.**

- "Iconología". Akal/Arte y Estética.

**RODRIGUEZ BERNIS, SOFIA.**

- "Muebles". "El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores". Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. Cat. Madrid, 1.984.

**RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.**

- "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989.

**RODRIGUEZ DE MONFORTE, P.**

- "Sueños misteriosos de la escritura". Madrid, 1.687. Biblioteca Nacional de Madrid.
- "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelippe quarto...en el Real Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666.

**RUBIO ALVAREZ, F.**

- "Andanzas de Hércules por España, según la "General Historia" de Alfonso el Sabio". Archivo Hispalense. 1.956.

**RUIZ LAGOS, M.**

- "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. Centenario de Calderón.
- "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". An. Inst. Est. Madrid, 1.971.

RULL, ENRIQUE.

- "Calderón y la pintura". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.981-82.

SAAVEDRA FAJARDO, D.

- "Idea de un Príncipe político christiano representada en Cien Empresas". Munich, 1.640. Milán, 1.642. (Edición "Obras Completas", por A. González Palencia). Madrid. Aguilar, 1.946.

SABBATINI, NICOLA.

- "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". Marie y René Canavaggia y Louis Jouvet. Idées et Calendes. Neuchâtel, 1.942.

SAEZ PIÑUELA, M.J.

- "Goya". Núms. 64-65. 1.965.

SALAZAR, A.M.

- "Calderón and the Royal Entry of 1649". Hispanic Review. 1.966.

SALTILLO, MARQUES DEL.

- "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII". Boletín de la Real Academia de la Historia (1947).
- "Prevencciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)". Bol. R. Acad. de la Historia. Madrid, 1.947.

SALVA, JAIME.

- "La fragata del Buen Retiro". Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1.949.

SANCHEZ CANTON, F.J.

- "Fuentes literarias para la historia del arte". (Madrid, 1.923-1.941).

- "Los retratos de los reyes de España". 1.948

**SAN PEDRO, DIEGO DE.**

- "Obras". Ed. S. Gili y Gala. Clásicos Castellanos. Madrid, 1.950.

**SANTARELLI, EMILIO.**

- "Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni". Florencia, 1.870.

**SENTENACH, N.**

- "El Escudo de España". Segunda Edición. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1.916.

**SERLIO BOLOGNESE, SEBASTIANO.**

- "I sette libri dell'Architettura". Venecia 1.584. (ed. fac.). Arnaldo Formi Editori. Bologna, 1.978.
- "Il Secondo Libro de Prospettiva, en Tutte l'Opere d'Architettura di ...". Venecia, 1.599.
- "Regole generali di architettura, Venetia, appresso Francesco Rampezetto 1.592".

**SERRERA, J.M.**

- "Zurbarán". Cat. M. Cultura. Madrid, 1.988.

**SHERGOLD, N.D.**

- "A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century". Oxford, 1.967.

**SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.**

- "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London. Madrid, 1.982.

- "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara. Tamesis Books Limited. Madrid, 1.970.

**SIMON, JOSE.**

- "Fraudes en la construcción del Antiguo Alcázar madrileño". AEA, XVIII (1.945).

**SOLORZANO PEREIRA, IOANNES.**

- "Emblemata Regio Política". s.l. 1.651.

**SULLIVAN.**

- "Baroque Painting...", 1.986.

**THIEME, ULRICH y BECKER, FELIX.**

- "Lotti". "Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 23". Leipzig, 1.929.

**TIRSO DE MOLINA.**

- "La venganza de Tamar". B.A.E. IV.

**TORMO, ELIAS.**

- "Las Iglesias del Madrid Antiguo". Instituto de España. Reedición Madrid, 1.979.
- "La Apoteosis Eucarística de Rubens". Archivo Español de Arte. XV. 1.942.
- "En las Descalzas Reales II". 1.945.
- "Las viejas series icónicas de los Reyes de España". Madrid, 1.916.

**TOVAR MARTIN, VIRGINIA.**

- "Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII". Madrid, 1.975.
- "Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.991.

- "Juan Gómez de Mora, Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid". Cat. Exposición de J. Gómez de Mora. Museo Municipal. Madrid, 1.986.

#### USTARROZ, JUAN A.

- "Descripción de la casa de Lastanosa". Fuentes literarias para la Historia del Arte Español por F.J. Sánchez Cantón. Madrid, 1.941.

#### VAENIUS, OTHO.

- "Amorum Emblemata". F. Foppens. Bruselas, 1.667. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R/8727.
- "Theatro moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R-9242.

#### VALBUENA BRIONES, ANGEL.

- "El reflejo de Oriente". Prólogo a las Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- Nota preliminar a "El mayor encanto, Amor". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.969.
- "Calderón y la comedia nueva". Austral. Madrid, 1.977.
- Nota preliminar a "Hado y divisa...". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.956.
- Nota preliminar a "Eco y Narciso". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid.

#### VALBUENA PRAT, ANGEL.

- "La escenografía de una comedia de Calderón". "La fiera, el rayo y la piedra". Archivo Español de Arte y Arqueología. 1.930.
- "Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras". Juventud. Barcelona, 1.941.

#### VALDA, BAUTISTA J.

- "Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Por el supremo decreto

del S. Pontífice Alexandro VII". Valencia, 1.663.

**VALERIANI, IOANNIS PIERII.**

- "Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentari". Basileae, 1.556 y 1.575.

**VAREY, J.E.**

- "L'Auditoire du salón dorado del I'Alcázar de Madrid au XVII siède". Ed. Jean Jacquot. París 1.968.
- "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII". Anales del Instituto de Estudios Madrileños, IV. 1.969.
- "The audience and the Play at Court Spectacles: the role of the King". Bolletin of Spanic Studies. 1.984.
- "La mise en scene de l'Auto Sacramental a Madrid au XVIe y XVIIe siecles", en "Le lieu théâtral a la Renaissance". Centre Nationale de la Recherche Scientifique. París, 1.968.
- "Scenes, machines and the theatrical experiencie in Seventeenth-Century Spain". Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bolonia, 1.985.
- "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro". Revista: "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 71. 1.981-II.
- "Cavemen in Calderón (and some cavewomen)". Approaches to the Theatre of Calderón.
- "The Use of Costume in some Plays of Calderón". Calderón and the baroque Tradition. Ed. por Kurt Levy. Ontario Wilfrid Laurier University Press, 1.985.

**VAREY, J.E. y SALAZAR, A.M.**

- "Calderón and The Royal Entre of 1.649". Hispanic Review (1.966).

**VEGA CARPIO, LOPE DE.**

- Publicado por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las Obras de Lope de Vega. B.A.E. 188.

- "La selva sin Amor". B.A.E.
- "Los Hechos de Garcilaso".
- "Las bizarrias de Belisa". B.A.E. XXXIII, 564.
- "El paraíso de Laura".
- "Diálogo militar".
- "Ursón y Valentín".

**VILLAMEDIANA, CONDE DE. (TARSIS, JUAN DE).**

- "Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez". Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las Obras de Lope de Vega. B.A.E. 188.

**VITRUVIO.**

- "De Architectura Libri Decem, V".

**VOSSLER.**

- "Lope de Vega y su tiempo". Madrid, 1.933.

**WARREN, T. MC CREADY, PHD.**

- "La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos". Impreso por el autor. Toronto, 1.962.

**WILSON, E. y SAGE, J.**

- "Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón". Londres, 1.964.

**ZABALETA.**

- "El día de fiesta por la mañana y por la tarde". Biblioteca Clásica Española. Barcelona, 1.885.

**ZAMORA, ANTONIO.**

- "Comedia Nueva Intitulada Todo lo Vence el Amor. Fiesta que se executó a sus Magestades en el Coliseo... En celebridad del.... nacimiento de nuestro... Príncipe

Don Luis Fernando de Borbon. Año de 1707". Biblioteca Nacional. Madrid (Sig. T-19651).

**ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ, TERESA.**

- "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I". Revista "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 100. 1.989-II.



## LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS

### PRIMERA PARTE

#### CAPITULO I

- FIG. 1: Plano del Coliseo del Buen Retiro (1.655).
- FIG. 2: CARLIER. Planta del Coliseo del Buen Retiro (1.712).
- FIG. 3: VAN LONCHON. Representación del Ballet de la Prosperidad en el Palacio del Cardenal (1.641).
- FIG. 4: HARREWYN. Representación para la Corte (1.680).
- FIG. 5: PALLADIO y SCAMOZZI. Vicenza. Teatro Olímpico. Frente de la escena (1.580).
- FIG. 6: A. PALOMINO. "El Museo Pictórico y Escala Optica". (1.715). Ilustración del Capítulo VI: "De la delineación de teatros... de perspectiva".
- FIG. 7: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Cómica". Venecia, 1.599.
- FIG. 8: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Trágica". Venecia, 1.599.
- FIG. 9: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Satírica". Venecia, 1.599.

#### CAPITULO II

- FIG. 1: PARMA. Teatro Farnesio. Arco proscenio construido por G.B. ALEOTTI entre 1.618-1.619.
- FIG. 2: F. RIZI. "Decoración teatral o efímera para un festejo real". (Segunda mitad del siglo XVII). Biblioteca Nacional. Madrid.
- FIG. 3: ANONIMO. "Dibujo para una decoración teatral palaciega". Biblioteca Nacional. Madrid.
- FIG. 4: ALCIATO. Imagen gráfica del "Emblema XXII". Lyon, 1.549.

- FIG. 5:** VAENIUS. "Teatro moral de la vida en Cien Emblemas". "Emblema 76". Detalle de Palas. Grabado de F. Foppens.
- FIG. 6:** S. DE HERRERA Y BARNUEVO. "Alegoría con Minerva". Florencia, Uffizi.

### CAPITULO III

- FIG. 1:** A. PARIGI. Telón para "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2:** L. BURNACINI. "La Monarchia latina trionfante" (1.678). Munich. Deutsches Theatermuseum, früher Clara-Ziegler-Stiftung.
- FIG. 3:** B. DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". Calderón. Dedicatoria e Introducción. (1.653). Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 4:** F. HERRERA EL MOZO. El Salón Dorado del Alcázar de Madrid, y boca de teatro con cortina. (1.672). Florencia, Uffizi.
- FIG. 5:** GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón. Frontis con cortina (1.690). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6:** F.I. RUIZ DE LA IGLESIA. Dibujo para la cortina de "Ipodamia y Pelope", de S. Rejón (1.698). Archivo Patrimonio Nacional.
- FIG. 7:** A. PALOMINO. Dibujo para la cortina de "Todo lo vence el amor", de Antonio de Zamora (1.707). Archivo Patrimonio Nacional.
- FIG. 8:** A. MITELLI Y A.M. COLONNA. Boceto para techo. Madrid. Museo Municipal. (Dpto. del M. Prado).
- FIG. 9:** CARREÑO Y RIZI. Tema central de la decoración de la bóveda de San Antonio de los Alemanes. Madrid.
- FIG. 10:** ANONIMO. Jeroglífico 44 del "Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M.C. de la Emperatriz doña Maria de Austria...". Madrid, por Luis Sánchez, 1.603. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 11: P. VILLAFRANCA. Detalle del frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelipe quarto...". Madrid, 1.666. Biblioteca Nacional.
- FIG. 12: Jeroglífico del libro de P. Rodríguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelipe quarto...en el Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: "Geroglyfico, 70" del libro de Martínez de la Vega. Valencia, 1.620. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 14: G. MONTENAY. Imagen gráfica del "Emblema XLV". Francfort, 1.619. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 15: VAENIUS.. Imagen gráfica de un emblema de su "Amorum Emblemata", F. Foppens. Bruselas 1.667. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 16: ANONIMO MADRILEÑO. Mediados del S. XVII. Decoración mural. Florencia, Uffizi.
- FIG. 17: D. MANTUANO. Proyecto de bóveda. Madrid. Prado.
- FIG. 18: F. RIZI. Cartela decorativa. Florencia. Uffizi.
- FIG. 19: F. RIZI. Cartela decorativa. Florencia. Uffizi.
- FIG. 20: Escuela madrileña, círculo de Carreño. "Cupidos jugando y disparando flechas". Colección Barcia nº 652. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 21: S. DE HERRERA BARNUEVO. "Cupido abrazado a un águila". Colec. Barcia nº 399. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 22: ANONIMO MADRILEÑO. "Cupido disparando a dos serpientes". (Barcia 633). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 23: CLAUDIO COELLO. "Motivos decorativos y mitológicos encuadrando un soneto". Florencia. Uffizi.
- FIG. 24: Capilla del Milagro (1.678). Detalles de la cúpula. "Angeles niños portando guirnaldas de flores". Madrid. Descalzas Reales.
- FIG. 25: VAN DER HAMEN. "Ofrenda a Flora". Madrid. M. Prado.

## SEGUNDA PARTE

### CAPITULO I

- FIG. 1: HERRERA "EL MOZO". "Los celos hacen estrellas" (1.672). El Salón dorado del Alcázar de Madrid, y boca de teatro. (Oesterreichische Nationalbibliothek).
- FIG. 2: P. DE VILLAFRANCA. Frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte, "Descripción de las Honras que se hicieron a... D. Phelippe quarto... en el Real Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.966. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Introducción. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 4: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada III. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 5: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada III. "Templo de Venus". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6: B. BOUNTALENTI. "Intermezzo de La Pellegrina". "L'Armonia delle Sfere". Florencia, 1.589.
- FIG. 7: ALONSO CANO. (Atribución). "Dos reyes visigodos". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 8: S. NEUMEISTER. "Planta del Coliseo el día 3 de marzo del año 1.680 (Calderón, Hado y divisa de Leonido y de Marfisa, Loa).
- FIG. 9: JUAN B. MAINO. "Recuperación de Bahía del Brasil". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: J. CAUDI. "Altar de San Luis Beltrán". Valencia, 1.674.

## CAPITULO II

- FIG. 1: ALFONSO PARIGI. "Selva de Diana". Segunda escena de "Le Nozze degli Dei". C. Coppola (Florenzia, 1.637). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: C. DE LORENA. "Paisaje con Santa María Magdalena". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada primera "perspectiva de bosque". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Jornada Segunda. Teatro de bosque. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 5: ALCIATO. "Emblemata...". Imagen gráfica del "Emblema LVI". Lyon, 1.549. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6: B. BOUNTALENTI. (1.536-1.608). "La Reggia di Nettuno". Londres. Colección del Duque de Deoushire.
- FIG. 7: Máquina para fingir el movimiento de las olas en el teatro y efecto de barco navegando. Enciclopedia Diderot et D'Alembert. Section 1, Pl. XXIII.
- FIG. 8: GIULIO PARIGI. "La Nave di Americo Vespucci". Intermedio IV de "Il Giudizzio di Paride". Florenzia, 1.608.
- FIG. 9: C. DE LORENA. "Embarco en Ostia de Santa Paula Romana". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: JUAN B. MAINO. "Recuperación de Bahía del Brasil". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 11: Reconstrucción del mecanismo para el efecto de manantial o arroyo continuo. B. Buendia sobre diseños de Mello.
- FIG. 12: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Primera Jornada. "Perspectiva de mar". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653). Teatro de marina. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.

- FIG. 14: JEAN DUBLEIL. "Pratique VI". "Perspective Pratique". "III Partie". Paris, 1.649. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 15: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Primera Jornada. "Gruta de las Parcas". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 16: Teatro de gruta con aparición de Júpiter. Enciclopedia Diderot et D'Alembert. Section 2. Pl. XII. Fig. 2.
- FIG. 17: Plano de tejado en Belvedere sobre el tablado del Corral del Príncipe (1.713). Madrid, Archivo de la Villa.
- FIG. 18: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Escena de la Primera Jornada con la caída de "La Discordia". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 19: J. CAUDI. Carroza de las Fiestas de Valencia, 1.663 (Valda).
- FIG. 20: J. CAUDI. "Carro de los Carpinteros". Fiestas de la Inmaculada. Valencia, 1.663 (Valda).
- FIG. 21: Tarasca para el Corpus de 1.674. Madrid. Archivo Municipal de la Villa.

### CAPITULO III

- FIG. 1: ALFONSO PARIGI. Escena de la "Gruta de Vulcano". "Le Nozze degli Dei". C. Coppola. (Florenia, 1.637). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: LEONARDO DA VINCI. Bocetos de una maquinaria escénica para una producción de "Orfeo" de Poliziano, 1.490. MS Arundel 263, f. 224. Bristish Library.
- FIG. 3: Maqueta del decorado móvil ejecutada por C. Jones, Universidad de California -Los Angeles-, con la colaboración de William W. Melnitz y Steinitz, después de la interpretación por Carlo Predetti de los dibujos de Leonardo.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "La gruta de Morfeo". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.

- FIG. 5: A. POZZO. "Prospettiva de Pittori e Architetti". Roma, 1.700. Parte II, Fig. XLII. "Teatro di Anticamera". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6: ANONIMO. "Damas sobre un estrado". Grabado del siglo XVII.
- FIG. 7: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (Valencia, 1.690). Jornada Tercera. "Teatro regio". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 8: J. GARCIA HIDALGO. "Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura...". "Interior. Vestíbulo decorado con pinturas y muebles". (Madrid, 1.680-1.693). Madrid. Biblioteca de Palacio.
- FIG. 9: V. POLERO Y TOLEDO. "La Cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro". Oviedo. Museo de Bellas Artes. (Dto. del Prado).
- FIG. 10: ALFONSO PARIGI. Escena de "Il Trionfo de la Pietá".
- FIG. 11: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "Escena del Infierno". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 12: J. CAUDI. Boceto para una tarasca del Corpus. Madrid, 1.683.
- FIG. 13: GIULIO PARIGI. "L'Inferno: consiglio di demoni". Acto I, escena una de "La Regina Sant'Orsola". Florencia, 1.624.
- FIG. 14: "Abrasión de bosque". Enciclopedia Diderot et D'Alembert, Section 2, Pl. VII, Fig. 3.
- FIG. 15: Máquina de volcán. Enciclopedia Diderot et D'Alembert, Section 2, Pl. XII, Fig. 3.
- FIG. 16: GIULIO PARIGI. "Isóla d'Alcina ardente". Escena III. "La Liberazione di Ruggiero". Florencia, 1.625.

#### CAPITULO IV

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (Valencia, 1.690). Teatro de jardín. Jornada II. Anaxarte, Anteros sobre el pavón. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 2: F. HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas". (1.672). Acto I. Jardín.
- FIG. 3: ANONIMO MADRILEÑO. (1ª mitad del siglo XVII). "Vistas de los Jardines de la Casa de Campo con la estatua ecuestre de Felipe III". Madrid. Museo Municipal.
- FIG. 4: L. MEUNIER. El Jardín de la Reina, con la estatua ecuestre de Felipe IV. Londres. British Library.
- FIG. 5: JUSEPE LEONARDO. "Rendición de Juliers". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 6: JUSEPE LEONARDO. "Toma de Brisach". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 7: GIULIO PARIGI. "Giardino di Calipso". "Intermezzo" de "Il Giudizzio di Paride" (Florenxia, 1.608). Roma. Gabinetto delle Stampe.
- FIG. 8: GIULIO PARIGI. "Jardín de Venus". Escena III. "Le Nozze degli Dei". C. Coppola. Florenxia, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 9: D. VELAZQUEZ. "La fuente de los Tritones". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: DIEGO DE VIANA. Proyecto para una fuente de jaspe. Madrid. Archivo Histórico de Protocolos.
- FIG. 11: CLAUDIO COELLO. "Diana". Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 12: TORRELLI DI FANO. Decoración para una representación de "Andrómeda y Perseo". Viena. Biblioteca Albertina.
- FIG. 13: C. VIGARINI. Decorado para "Atys", de Lully. París. 1.678. (Grabado de Lalurette, según François Chauveau).
- FIG. 14: J. CAUDI. Jeroglífico de la Fiesta de canonización de San Luis Beltrán. Valencia, 1.673. (Grabado).
- FIG. 15: BACCIO DEL BIANCO. "Dos aves". (Dibujo). Florenxia. Biblioteca Marucelliana.
- FIG. 16: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Teatro de monte. Jornada III. Madrid. Biblioteca Nacional.



"Prospectiva de Pittori e Architetti". Roma, 1.700. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 31: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 32: J. DUBREIL. "Pratique XI". "Perspective Pratique". "Troisiesme partie". París, 1.649. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 33: F. RIZI. "El Auto de Fe de 1.680". (Detalle). Madrid. Museo del Prado.

### PARTE TERCERA

#### CAPITULO I

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada Primera. "Fragua de los Cíclopes". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: Grabado de la "Empresa Política XVII" del libro de Saavedra Fajardo, "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresa". Amberes, 1.678.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Bosque. Detalle del personaje de Perseo. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 5: IÑIGO JONES. Diseño de traje para Carlos I, en "Coelum Britannicum". 1.634. The Trustees of the Chatsworth Settlement.
- FIG. 6: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada Primera. "Lucha de Cupido y Anteros". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 7: HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas", 1.672. Apoteosis de Isis. Acto II. Detalle de la figura de Mercurio.

- FIG. 8: V. SALVADOR GOMEZ. "Mercurio con otras figuras decorativas". (Dibujo). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 9: LUCAS VALDES. "Héctor". (Dibujo). Londres. Instituto Courtauld.
- FIG. 10: "Suicidio de Ayas". Madrid. Colección particular.
- FIG. 11: E. RUIZ. "Soldado con capotillo de dos aldas, calzones, medias y sombrero (1.634)".
- FIG. 12: F. CASTELO. "La recuperación de la isla de San Cristóbal". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 13: A. PEREDA: "El socorro de Génova". Madrid. Museo del Prado.

## CAPITULO II

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". 1.690. Jornada I. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". 1.690. Jornada III. "Templo de Venus". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Marqués de Santa Cruz". Madrid. Colección del Marqués de Santa Cruz.
- FIG. 4: PETER SCHENCK. "Fco. Luis Príncipe Borbón". (Grabado). Amsterdam, finales del siglo XVII.
- FIG. 5: D. VELAZQUEZ. "Hombre embozado". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.

## CAPITULO III

- FIG. 1: ANTONIO PUGA. "El afilador". Leningrado. Museo del Ermitage.
- FIG. 2: ANTONIO PUGA. "El afilador". Leningrado. Museo del Ermitage.

#### CAPITULO IV

- FIG. 1: F. ZURBARAN. "Almanzor". Madrid. Colección particular.
- FIG. 2: FRANS FRANCKEN II. "La construcción de la Torre de Babel". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: FRANS FRANCKEN II. "La Cena del Rey Baltasar". Sevilla. Catedral.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Jardín. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 5: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Marina. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

#### CAPITULO V

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada Tercera. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: DIEGO VELAZQUEZ. "Los Santos Ermitaños". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "La gruta de Morfeo". Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

#### CAPITULO VI

- FIG. 1: CARREÑO DE MIRANDA. "El Embajador de Potemkin". Madrid. Museo del Prado.

#### CAPITULO VII

- FIG. 1: A. DEL CASTILLO. "Escena campesina". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.

- FIG. 2: E. RUIZ. Figurín de labrador rico.
- FIG. 3: A DEL CASTILLO. "Dos campesinos". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 4: ANTONIO PUGA. "La taberna". Barcelona. Colección Milicua.
- FIG. 5: E. RUIZ. Figurín de criado.
- FIG. 6: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Jardín. Detalle del personaje de Bato. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 7: Grabado del siglo XIX inspirado en imágenes de la Edad de Oro de la Caballería (siglo XV). Perteneciente al libro de E. Kottenkamp "The History of Chivalry and Armor".

### CAPITULO VIII

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada Primera. Detalle de Irífile. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: J. RIBERA. La Magdalena adolescente o Santa Tais. Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Magdalena penitente". Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 4: P. DE MENA. "Magdalena penitente". Escultura policromada. Valladolid. Museo de Escultura.
- FIG. 5: J. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA. "Traje de teatro a la antigua española". Madrid, 1.777.
- FIG. 6: CARREÑO DE MIRANDA. María Luisa de Borbón (Orleáns). 1.678. Guadalupe. Monasterio.
- FIG. 7: C. COELLO. "Dña. Nicolasa Manrique". Madrid. Instituto Valencia D. Juan.
- FIG. 8: C. COELLO. "Dña. Teresa Francisca de Mudarra". Bilbao. Museo de Bellas Artes.
- FIG. 9: Dama distinguida en traje de verano. Corte de Versailles. (Talla dulce iluminada). París, hacia 1.695.

- FIG. 10: VAN KESSEL. "Familia en un jardín". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 11: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 12: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada II. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas". (1.672).
- FIG. 14: C. COELLO. "Alegoría de las bodas de Carlos II y María Luisa de Orleáns". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 15: ANONIMO DEL SIGLO XVII. Actriz del siglo XVII. Madrid. Descalzas Reales.

#### CAPITULO IX

- FIG. 1: F. ZURBARAN. "Santa Cristina". Estrasburgo. Museo de Bellas Artes.
- FIG. 2: IÑIGO JONES. Vestido para Enriqueta María en "Cloridia", 1.631. Dibujo. The Trustees of the Chastwort Seettlement.
- FIG. 3: P.P. RUBENS. "El Triunfo de la Iglesia". Cartón para tapíz. Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Costume". (Dibujo). Florencia. Uffizi, Gabinete de dibujos y Estampas.
- FIG. 5: J. RIBERA. "Combate de mujeres". Madrid. Museo del Prado.

#### CAPITULO XI

- FIG. 1: F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 74" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 2:** F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 82" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 3:** Detalle del frontispicio compuesto por L.R. de Prado y dibujado por F. Rizi y grabado por P. de Villafranca, perteneciente al libro anónimo, "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna...Maria Ana de Austria". Madrid, 1.650. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 4:** P. DE VILLAFRANCA. Grabado del libro de J. Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...". Madrid, 1.670. Santander. Biblioteca M. Pelayo.

## CAPITULO XII

- FIG. 1:** GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada I. Irífile y Damas. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2:** BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

## APENDICE 4

- FIG. 1:** Detalle del "hombre salvaje" que figura en una pátera de origen púnico de estilo orientalizante (posiblemente del siglo VII). J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 2:** Escultura en bulto redondo que aparece en la portada de la iglesia románica de Semur-en-Auxois (Côte-d'Or, Francia), del siglo XII, en la que se representa a un juglar acompañado de un hombre salvaje. J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 3:** Representación fantástica de un Cercopiteco hembra, variedad de hombre salvaje de las Indias, según Gesner (1.551). J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 4:** Valladolid. Fachada de San Gregorio.

FIG. 5: Guadalajara. Palacio del Infantado. "Salvajes sosteniendo un escudo".

FIG. 6: C. RIPA. "América". "Iconología". Siena, 1.613.

#### APENDICE 5

FIG. 1: SAAVEDRA FAJARDO. "Empresa Política XXXIII". "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresas". Milán, 1.642.

FIG. 2: CARREÑO DE MIRANDA. "Retrato de Carlos II, joven". (1.673). Madrid. Museo del Prado.

FIG. 3: L.P. HONDT. (Bruselas, 1.686). Frontispicio del libro, "Sueños misteriosos de la Escritura", de P. Rodriguez de Monforte. (Madrid, 1.687). Madrid. Biblioteca Nacional.

FIG. 4: R. COLLIN. "Retrato de Carlos II". Bruselas, 1.686. (Grabado). Madrid. Gabinete de Estampas del Museo Municipal.

FIG. 5: CARREÑO DE MIRANDA. "Carlos II, armado". Toledo. Museo del Greco (Dto. del Prado).

## I N D I C E      G E N E R A L

- AGRADECIMIENTOS. (PAG. 2).
- PREAMBULO. (PAG. 3).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 7).

### PARTE PRIMERA

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 9).

### CAPITULO I

#### A) ESTUDIO DE LA SALA DONDE SE REPRESENTO "HADO Y DIVISA..."

- LA SALA DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO. (PAG. 10).
- EL PUNTO DE VISTA REAL. (PAG. 18).
- LA ILUMINACION DE LA SALA. (PAG. 22).

#### B) EL ESCENARIO DEL COLISEO Y LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN LA REPRESENTACION DE "HADO Y DIVISA..."

- EL ESCENARIO. (PAG. 26).
- LA TECNICA TEATRAL DE ORIGEN ITALIANO EN NUESTRO TEATRO DE CORTE. (PAG. 29).
- LOS BASTIDORES Y LAS BAMBALINAS. (PAG. 33).
- LAS MUTACIONES Y TRAMOYAS. (PAG. 37).
- LAS LUCES DEL ESCENARIO. (PAG. 43).



- CONCLUSIONES. (PAG. 46).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 48).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 67).

## CAPITULO II

### "EL PORTICO DEL TEATRO EN "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 72).
- LA ADOPCION DEL "ARCO PROSCENIO" EN EL TEATRO ESPAÑOL. LAS REALES FIESTAS DE ARANJUEZ. (PAG. 75)
- LOS PORTICOS DISFRAZADOS. EL PORTICO DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 77).
- FUNCION SIMBOLICA DEL ARCO PROSCENIO EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 80).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 84).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 86).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 93).

## CAPITULO III

### "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA..."

- LA INTERVENCION DE LA CORTINA EN NUESTRAS PRIMERAS REPRESENTACIONES ESCENICAS. (PAG. 97).
- ANTECEDENTES EN ITALIA DEL "TELON-PREFACIO". (PAG. 100).
- LA CORTINA EN EL TEATRO CORTESANO ESPAÑOL. (PAG. 102).
- "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 110).
- LA CORTINA DE "HADO Y DIVISA..." COMO TELON EMBLEMATICO. (PAG. 135).
- RELACION DE ESTA CORTINA CON LAS DE OTRAS REPRESENTACIONES. (PAG. 139).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 142).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 143).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 163).

## APENDICE 1

- DESCRIPCION HECHA POR CALDERON DE LA SALA DEL COLISEO, FRONTIS Y CORTINA DEL TEATRO. (PAG. 175).

## PARTE SEGUNDA

### MUTACIONES TEATRALES EFECTUADAS EN EL ESCENARIO DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO EN LA REAL FIESTA DEL DIA TRES DE MARZO DE 1.680.

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 180).
- INTRODUCCION. (PAG. 181).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 185).

## CAPITULO I

- LA ESCENOGRAFIA DE LA LOA DE "HADO Y DIVISA...", PASO A PASO. (PAG. 187).
- CONCLUSIONES. (PAG. 200).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 203).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 213).

## CAPITULO II

### PRIMERA JORNADA. COMEDIA.

- EL TEATRO DE BOSQUE. (PAG. 220).
- DE COMO SE OPERO SEMEJANTE CAMBIO. (PAG. 222).
- EL "MONTE" Y EL PROCEDIMIENTO ESCENICO DE LA "CAIDA DEL CABALLO". (PAG. 224).
- PLASTICA, EFECTOS Y MOVIMIENTO ESCENICO, COMO CONJUNTO TEATRAL PERFECTO. (PAG. 227).
- EL TEATRO DE MARINA. (PAG. 228).

- LA GRUTA COMO MORADA Y PRISION DE LA SALVAJE MARFISA. (PAG. 240).
- LA APARICION EN ESCENA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA. EL PESCANTE. (PAG. 245).
- EL PASEO POR LO ALTO DEL TEATRO DE LA SIERPE CON MEGERA Y MARFISA. (PAG. 249).
- LA SIERPE DE CAUDI Y SU RELACION CON OTRAS INVENCIONES. (PAG. 251).
- EFECTOS ESPECIALES COMO PARTE INTEGRAL DE UN MUNDO MAGICO LLEVADO AL TEATRO. (PAG. 255).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 261).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 277).

### CAPITULO III

#### SEGUNDA JORNADA. COMEDIA

- EL TEATRO DE BOSQUE, PEÑASCOS Y GRUTA CON VISIONES AL COMIENZO DE LA SEGUNDA JORNADA. (PAG. 289).
- UNA GRUTA CON APARIENCIAS EN SU INTERIOR. (PAG. 292).
- LA DOBLE FUNCION ESCENOGRAFICA DE LA GRUTA EN LA SEGUNDA JORNADA. (PAG. 296).
- LAS PRODIGIOSAS VISIONES DEL "GABINETE REAL" Y DEL "SALON REGIO". (PAG. 297).
- EL TEATRO DE "BOSQUE ENMARAÑADO" CON EL "MONTE ETNA" EN EL FORO. (PAG. 308).
- "EL TEATRO DE FUEGO". (PAG. 312).
- LA NUEVA APARICION DE MEGERA Y EL ESTALLIDO DEL VOLCAN CON PAVOROSO INCENDIO INCLUIDO, COMO FINAL DE LA JORNADA. (PAG. 315).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 322).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 336).

### CAPITULO IV

#### TERCERA JORNADA. COMEDIA

- UN TEATRO DE "TRANSICION" EN EL COMIENZO DE JORNADA. (PAG. 347).
- EL MOTIVO DE JARDIN. (PAG. 349).
- LA MUTACION DE JARDIN. (PAG. 357).

- MOVIMIENTO ESCENICO DE LAS ESCENAS DE JARDIN. (PAG. 374).
- TEATRO DE ARBOLEDAS Y MONTAÑAS; NUBES Y LA APARICION DE LA FAMA. (PAG. 378).
- EL DECORADO FINAL: EL TEATRO DE LA PLAZA DE PALACIO. (PAG. 384).
- EL MOVIMIENTO ESCENICO Y DEMAS EFECTOS EN EL FINAL DE LA COMEDIA. (PAG. 400).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 404).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 405).
- CONCLUSIONES. (PAG. 444).

#### APENDICE 2.

- ACOTACIONES ESCENOGRAFICAS DE CALDERON PARA LA PUESTA EN ESCENA DE LA LOA Y DE LA COMEDIA DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 476).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 487).

#### APENDICE 3.

- SIPNOSIS ARGUMENTAL DE "HADO Y DIVISA..."
  - PRIMERA JORNADA. (PAG. 488).
  - SEGUNDA JORNADA. (PAG. 493).
  - TERCERA JORNADA. (PAG. 498).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 503).

#### PARTE TERCERA.

#### INDUMENTARIA DE LAS PERSONAS DE "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 507).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 511).

## CAPITULO I

- EL VESTUARIO QUE LUCIO EL PROTAGONISTA DE LA COMEDIA, LEONIDO. (PAG. 513).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 522).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 527).

## CAPITULO II

- LA INFLUENCIA DE LA MODA DE VERSALLES EN LOS TRAJES DE LOS PRINCPES, ADOLFO Y FLORANTE. LA INDUMENTARIA DE BANDOLERO. (PAG. 533).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 536).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 538).

## CAPITULO III

- POLIDORO Y EL FIGURIN DE ESCUDERO. (PAG. 541).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 543).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 544).

## CAPITULO IV

- UN ATAVIO, SEGUN LA COSTUMBRE ORIENTAL, PARA EL REY DE CHIPRE, CASIMIRO. (PAG. 546).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 548).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 550).

## CAPITULO V

- LOS VESTIDOS DE "SALVAJE" Y DE "GALA" UTILIZADOS POR LA PERSONA DE ARGANTE. (PAG. 553)
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 557).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 559).

## CAPITULO VI

- LA POSIBLE RELACION DEL FIGURIN DEL EMBAJADOR DE TRINACRIA, AURELIO, CON UN RETRATO DE CARREÑO. (PAG. 561).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 562).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 563).

## CAPITULO VII

- LA ORIGINAL INDUMENTARIA DEL GRACIOSO MERLIN. (PAG. 565).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 568).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 570).

## CAPITULO VIII

- LOS CAMBIOS DE TRAJE DE LA SALVAJE MARFISA. LA INFLUENCIA DE LA MODA FRANCESA EN EL VESTIDO DE DAMA EN NUESTRO TEATRO CORTENASO DE FINALES DEL SIGLO XVII. (PAG. 574).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 581).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 584).

## CAPITULO IX

- EL MODELO DE ATUENDO DE LAS AMAZONAS, ARMINDA Y MITILENE, Y SU VINCULO CON LA PINTURA DE LA EPOCA. (PAG. 590).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 595).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 598).

## CAPITULO X

- LA INDUMENTARIA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA, Y SU RELACION CON LOS MODELOS UTILIZADOS POR OTRAS FIGURAS DEL TEATRO CALDERONIANO. (PAG. 602).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (FIG. 606).

## CAPITULO XI

- EL FIGURIN DE "LA FAMA" Y SU CORRESPONDENCIA CON LOS MODELOS ESTABLECIDOS POR LA EMBLEMATICA Y LA ICONOLOGIA. (PAG. 609).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 613).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 616).

## CAPITULO XII

- EL VESTUARIO DE LAS DEMAS PERSONAS QUE INTERVINIERON EN LA REPRESENTACION. (PAG. 618).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 621).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 623).
- CONCLUSIONES. (PAG. 624).

#### APENDICE 4.

##### "EL VESTIDO DE SALVAJE".

- ORIGEN Y SIMBOLISMO DEL VESTIDO DE SALVAJE. (PAG. 642).
- LA "FIERA" COMO PERSONA DE NUESTRA COMEDIA. (PAG. 645).
- LOS PERSONAJES SELVATICOS DE CALDERON Y LA "ICONOLOGIA" DE RIPA. (PAG. 650).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 657).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 665).

#### APENDICE 5.

- LA DIVISA DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY. (PAG. 668).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 677).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 687).

#### CONCLUSIONES FINALES

- CARPETA DE DIBUJOS (EJEMPLAR UNICO DE DIBUJOS ORIGINALES). COMENTARIO (PAG. 692)
- CONCLUSIONES GENERALES (PAG. 694).
- GLOSARIO. (PAG. 703).
- INDICE BIBLIOGRAFICO. (PAG. 715).
- LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS. (PAG. 742).
- INDICE GENERAL (PAG. 757).



**DIBUJOS ORIGINALES QUE ACOMPAÑAN  
A ESTA TESIS DOCTORAL, PERTENECIENTES A  
UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA  
UTILIZADA EN LA REPRESENTACIÓN DE 1.680,  
DE LA COMEDIA DE CALDERÓN DE LA BARCA,  
“HADO Y DIVISA DE LEONIDO Y DE MARFISA”.**

**Autor:**

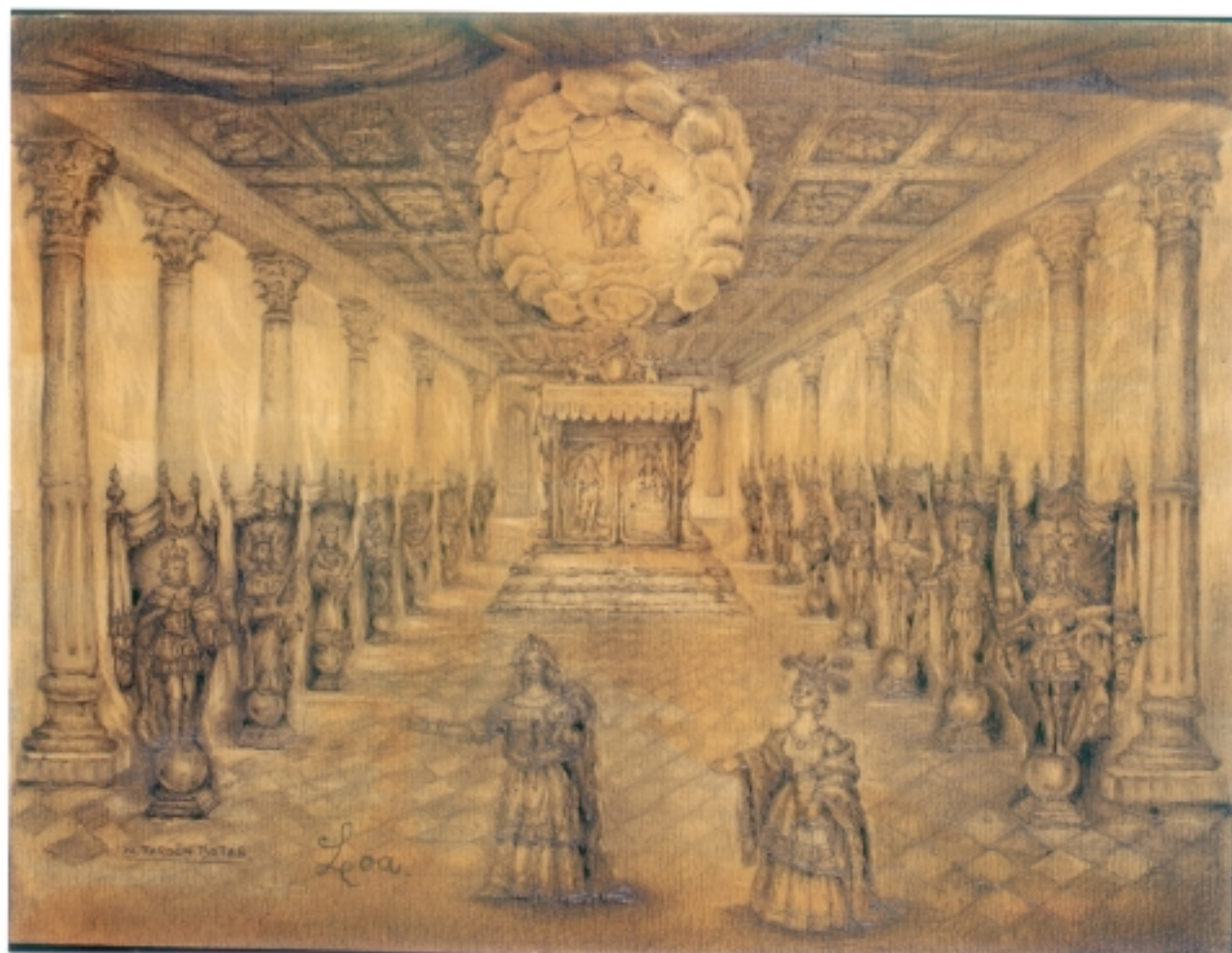
**D. Narciso Tardón Botas**

**Director:**

**Dr.D.Javier Navarro de Zuvillaga.**



Dibujo 1 N. TARDÓN BOTAS. "Frontis de teatro" y "Cortina"  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo 2. N. TARDÓN BOTAS. Escenografía de la Loa.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado teñido de color ocre oro.  
40x30 cm.)





Dibujo 3. N. TARDÓN BOTAS. Jornada I. Teatro de bosque con peñasco. Aparición de Leonido armado y a caballo. (Plumilla, aguadas de tinta sepia y siena, toques de blanco sobre papel verjurado teñido de color azul verdoso. 40x30 cm.)



Dibujo 4. N. TARDÓN BOTAS. Jornada I. Teatro de marina, peñascos y gruta. Aparición de la Diosa Megeira sentada en una Sierpe. (Plumilla, aguadas de tinta de diferentes colores, toques de blanco, sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 5. N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de bosque y gruta con visiones. Primera visión de la gruta: Teatro de “gabinete real”. (Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



**Dibujo 6.** N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de bosque, peñascos y gruta con visiones. Segunda visión de la gruta: teatro de "salón regio".  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 7. N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de "bosque enmarañado" y "Monte Etna". Tramoya de la Hidra con Megera. (Lápiz de grafito y pastel sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 8. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de jardín con pavón.  
(Plumilla, aguadas de tinta de diferentes colores, toques de blanco, sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo 9. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de arboledas y montañas. Marfisa y la tramoya de la Fama. (Lápiz de grafito y pastel sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 10. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de la Plaza de Palacio.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo

N. TARDÓN BOTAS. Figurín de Leonido "... armado de todas armas".

(Plumilla de tinta sepia y aguadas sobre papel verjurado. 31x22 cm.)



**Dibujo 12.** N. TARDÓN BOTAS. Indumentaria de los príncipes Adolfo y Florante.  
(Lápiz de grafito, toques de pastel sobre papel verjurado. 30x24 cm.)





Dibujo 13    N. TARDÓN BOTAS. Vestido de "salvaje" de Argante.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado de color rojizo. 30x24 cm.)



Dibujo 14. N. TARDÓN BOTAS. El gracioso Merlín.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 30x24 cm.)



**Dibujo 15.** N. TARDÓN BOTAS. Marfisa vestida de “fiera”.  
(Plumilla y aguadas de tinta de diferentes colores  
envueltas con blanco, sobre papel verjurado de tono  
grisáceo. 30x24 cm.)





Dibujo 16. N. TARDÓN BOTAS. Traje de Marfisa según la moda cortesana de la época, para la escena-visión del "gabinete real".  
(Plumilla y aguadas de tinta de diferentes colores, sobre papel verjurado. 31x22 cm.)



**Dibujo 17.** N. TARDÓN BOTAS. Tramoya de la Hidra con Megera.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 30x24 cm.)



**ABRIR TERCERA PARTE TOMO II**

#### APENDICE 5.

- LA DIVISA DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY. (PAG. 668).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 677).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 687).

## APENDICE 5

### LA DIVISA DEL ESCUDO DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY.

El personaje principal de nuestra comedia, Leonido, portaba un escudo, en el que figuraba un "león de oro", por empresa, orlado por unas enigmáticas letras (1). Nada en esta época del barroco es gratuito, es el momento en que el ingenio impone a la moda el empleo constante de referencias y alusiones simbólicas y asimismo ocurre en el teatro calderoniano, al que podemos considerar dentro del contexto de un emblema complejo, en el que cualquier elemento del atrezzo usado por las personas de su teatro, no aparecía ante la mirada del espectador por propio capricho del autor. La imagen que figuraba en el escenario, aún la menos importante, remitía a una idea. Dando por supuesto que este teatro iba dirigido a un público que conocía el lenguaje de las apariencias, pudiendo leer en ellas su significado.

Así, la divisa del escudo de Leonido se convertiría a los ojos de aquellos espectadores del Buen Retiro que presenciaron la función del día 3 de Marzo de 1.680, en el atributo de su persona, adquiriendo de esta forma su figura un carácter dual. Por una parte, el papel de caballero legendario, digno de los libros de caballería que representaba el actor en el escenario y por otro, el nuevo sentido que cobraba su fisonomía alcanzando la categoría de personificación, conseguida por la idea a la que remitía el simbolismo de dicho atributo, convirtiendo de esta manera al personaje teatral, por lo que es y a su vez insinúa, en un auténtico jeroglífico, capaz de ser descifrado solamente, por una sociedad preparada para este tipo de enigmas, una sociedad como la de nuestro Siglo de Oro.

En pocas épocas de nuestra civilización se nos ofrece un espectáculo del lenguaje figurativo y literario tan bien asimilado, como en la que nos ocupa, por esta razón podemos equiparar a las valientes hazañas ejecutadas por nuestro protagonista en el transcurso de la comedia, con las llevadas a cabo por la figura de Hércules, significándose también, este héroe mitológico por el atributo del "León".

Hemos de considerar además, la estrecha vinculación en nuestro país entre el Monarca y Hércules, por lo tanto no sería aventurado decir, que Leonido representaba en la comedia al Rey, o que el propio Carlos II, revestido del caballero Leonido, ejecutaba con osadía las proezas propias de un Hércules (2).

El "León" significaba el valor del Rey en las diferentes empresas de su reinado, así como "Hércules" simbolizaba su figura (3). Calderón se sirvió de la simbología de la figura del "León" en distintas obras, aludiendo con ello a toda la nación. Entre otras podemos citar "El postrer duelo de España", "La Virgen del Sagrario", "Guárdate del agua mansa", "La fiera, el rayo y la piedra", "El jardín de Farelina". En ellas encontramos, unas veces dentro del propio texto de la obra, otras en las acotaciones hechas por Calderón, e incluso en los nombres dados a determinados personajes, una clara y evidente referencia a la nación, y al "León" como símbolo de ésta (4).

En "El jardín de Falerina" por ejemplo, la relación entre la figura del "León" y la persona de "Rugero" se hace patente. Rugero, al igual que Leonido, fue recogido de niño y amamantado por una leona y a esta circunstancia debe también su nombre (5). Es más, la pareja Leonido y Marfisa, protagonistas de nuestra comedia, tienen su correspondiente en "El jardín..." las personas "Rugero" y "Marfisa", descubriéndose asimismo en el final de la comedia que son hermanos (6).

Dentro del programa decorativo del Salón de Reinos del Buen Retiro, apreciamos la indudable unión entre el emblema del "León" junto con Hércules, y la monarquía, representada evidentemente en la persona del Rey. En el mencionado programa, destacan diez leones rampantes de plata sosteniendo las armas de Aragón y sobre éstos, las pinturas de "Los diez trabajos de Hércules" pintados por Zurbarán (7).

Asimismo, cabe destacar un salón que se encontraba en el Alcázar de Madrid y donde se podía contemplar los atributos de el "Espejo", el "Aguila" y el "León", como símbolos de la monarquía. En el mencionado salón, denominado "Salón de los Espejos", la decoración estaba compuesta, entre otros elementos, por ocho lunas venecianas con águilas de bronce, así como por una consola y varios bufetes de pórfido sostenidos, tanto consola como bufetes por leones de bronce, que aún hoy se conservan manteniendo algunas mesas de mármol en el Museo del Prado de Madrid (8).

Saavedra Fajardo en su "Empresa XXII" (9), relaciona las virtudes del águila con las empresas llevadas a cabo por

los reyes españoles (10). El mismo autor, refiriéndose a la figura alegórica del "León", la emparenta con Hércules quien una vez que venció al león, se vistió con la piel de éste para poder defenderse del resto de los monstruos (11).

El simbolismo del espejo ha sido el preferido de los emblemistas. **Saavedra Fajardo** simboliza en el espejo al propio Estado, en el que se refleja la imagen completa de Su Majestad (12) (Fig. 1).

Será dentro de este "Salón de los Espejos", donde Carreño pinte los retratos de aparato de Carlos II, reflejándose de esta forma la figura del Monarca en el espejo de su gobierno, siguiendo así la idea reflejada por la mencionada Empresa de **Saavedra Fajardo**. Estos cuadros que poseían un encuadre simbólico en dicha estancia, la adquieren de nuevo, al introducirse en la composición por la magia de la reflexión del espejo, pero con valores distintos (Fig. 2).

Podemos decir respecto de la figura del "León", que evidentemente, existe cierta relación entre el simbolismo utilizado con este atributo por Ripa en sus alegorías, y el uso que hizo nuestro dramaturgo al dotar al personaje de Leonido con una divisa semejante. Ripa, asigna este tipo de atributo a los fuertes de alma y cuerpo, y en esto coincide en su trayectoria con nuestro protagonista, en el transcurso de la comedia, donde su historial de valiente caballero se pone de manifiesto, dispuesto a emprender, siempre las hazañas más arriesgadas en favor de un ideal, por lo tanto no es de extrañar que en su escudo figurase una divisa como la del "León", animal que Ripa considera como el más valiente entre todos los de su especie (13).

La aparición en la heráldica de la figura del "León" fue frecuente, y al no especificar Calderón la postura del mismo en este escudo, es de suponer que el que distinguía a Leonido fuese "rampante" y aunque hace mención del tono con el que estaba pintado (oro), no nos da cuenta del color del campo, cosa frecuente en nuestro dramaturgo, en referencia de otras obras suyas donde no menciona tampoco el color de las armas (14). A nuestro entender, es muy posible que este "león de oro" tuviera como campo, el gules, haciendo alusión a los colores nacionales, rojo y gualda, pero con distinto orden de como aparecían policromados en nuestro blasón (15).

Y aunque los diez leones que formaban parte del programa decorativo del "Salón de Reinos" del Buen Retiro y que dieron origen a la adopción de este emblema por la monarquía, eran de plata, el león que se pinta al lado del Monarca siempre es de bronce dorado.

Como así lo eran los que mantenían la consola y los bufetes de pórfido que decoraban el "Salón de los Espejos" del Alcázar, y que sirvieron de fondo en todos los retratos de aparato de Su Majestad Carlos II. Aunque también en otras series iconográficas y que no fueron pintadas en este Salón, el Monarca aparecerá junto a este animal (16). Dentro de este grupo, merece una especial atención un grabado de L.P. Hondt, Bruselas, 1.686 (17), en el que el Soberano con la apariencia de un héroe, se nos presenta sentado en su trono en una actitud dormida, pero vigilante y escoltado por doce leones (18). Quizás como anticipo de los que en el siglo siguiente decorarían semejante estancia en el Palacio de los Borbones (19) (Fig. 3). También en una estampa que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, grabada por Richard Collin (Bruselas, 1.686), podemos contemplar un retrato de medio cuerpo de Carlos II, acompañado por dos leones, situados debajo de su retrato, uno a cada lado de los ángulos inferiores de la composición, y que son tenantes de medallas con "Empresas" (Fig. 4). La estampa es una exaltación a la figura del Rey como representante del poder de la monarquía hispana en todo el orbe (20).

Hemos de tener en cuenta, que nuestro dramaturgo siempre que utiliza la figura heráldica del "León" en sus obras, lo hace para aludir a la nación sirviéndose sólo de esta figura. Así ha distinguido nuestro autor al personaje principal de su última comedia ya que el distintivo hercúleo, propio del rey, hacía ver a nuestro entender que el Monarca quedaba retratado en la persona de Leonido.

Una relación parecida la encontramos en el programa decorativo del "Salón de Reinos" del Buen Retiro; nos referimos a la existente entre León-Hércules. Significando el primero el Estado Monárquico Español y el segundo, a su representante supremo, al propio Rey en persona, ejecutando los "Trabajos de Hércules". Representados por los diez leones de plata y los diez cuadros de Zurbarán dedicados a exaltar la valentía del héroe mitológico. Según su colocación en el conjunto, se correspondían una figura con otra; existiendo un "León" por "Hércules". Cada león aparecía en este conjunto colocado justamente debajo de uno de los cuadros de Zurbarán (21).

Podemos decir entonces que la vinculación existente en el "Salón de Reinos" entre el León-Hércules, posee un mismo significado que la relación en nuestra comedia entre León-Leonido, remitiéndonos ambos programas a la misma idea.

Según las investigaciones del profesor Neumeister, sobre el significado de las figuras simbólicas que aparecen en la loa que precede a nuestra comedia, de las que ha realizado interesantes estudios, abordando el asunto de la intervención de los retratos reales en el escenario, en



línea directa con el punto de referencia de la perspectiva que ocupan los propios reyes en persona sentados en el centro de la sala. El profesor Neumeister hace incapié en que "el rey ocupando este punto de referencia de la perspectiva domina el teatro y domina incluso la interpretación de lo que pasa en las tablas; el teatro entonces se hace doble: hay dos acciones, una sobre las tablas y la otra en la sala" (22).

Si el mencionado profesor hubiese realizado un estudio semejante al ejecutado con la loa, sobre la comedia de "Hado y divisa...", hubiese llegado a conclusiones semejantes acerca de la participación de la figura del Monarca, con un mismo significado en el juego escénico, pero hemos de reconocer que con diferentes matices.

En efecto, la corte del Rey de España desde tiempos de Felipe IV, e incluso podríamos decir desde la época del Emperador Carlos V, semejaba un espléndido teatro, sobre cuyo escenario estaba perennemente el actor principal, el Rey. El Monarca era considerado por lo tanto como un ser semidivino, diferente del común de los mortales, a todo esto ayudaba en extremo el sentido de fiesta teatral que adquiría cualquier acto celebrado en la Corte. El teatro se considera, en esta época barroca, como la manifestación artística más elevada, e incluso su técnica escenográfica se introduce en la vida cotidiana de las cortes europeas en sus suntuosas fiestas, no sabiendo hasta qué punto es realidad o ficción dramática. El Monarca, como personaje principal de este gran teatro, es a la vez espectador y actor, asumiendo incluso su persona una significación alegórica en el conjunto o encarnando la presencia de la misma realidad de la persona real.

A este protagonismo real hay que añadir, además, la vinculación de su persona con otras alegorías y con cierta figura mitológica, como hemos visto que ocurría con la figura de Hércules, y dentro de la misma línea hemos de encuadrar la personificación del Monarca en la comedia de "Hado y divisa...", en la figura de Leonido.

La aparición de los retratos en el escenario en línea directa con las personas reales que se encontraban en la platea, así como la intervención de los catorce reyes, antepasados del Monarca amonestándole a que sea digno de ellos, formando parte del argumento de la loa, considerándose por tanto parte del programa, unido a la participación de la figura real personificada en el protagonista de nuestra comedia, nos reafirma en nuestra hipótesis (23).

Hemos de reconocer, que el teatro cortesano estuvo al servicio del poder. El Rey era quien pagaba y por esta

razón, tenía derecho a mandar con motivo de un nacimiento, de un cumpleaños, de un triunfo militar o como en el caso que nos ocupa, de unos esponsales, el estreno de una fiesta de corte. Visto así, nos parece lo más probable que dispusiera, al mismo tiempo, el argumento y significado adecuados para tal acontecimiento, así como la intervención de ciertos elementos y efectos estéticos. Por ello, es de suponer, que Carlos II, exigiera al autor ciertas premisas al encargarle la fiesta del 3 de Marzo de 1.680, en consonancia con el notable acontecimiento por el que se celebraba, y que Calderón, al dirigir personalmente el ensayo, tratara de complacerle, convirtiendo el escenario del Coliseo en un auténtico emblema, siendo el artífice de la empresa el propio Monarca (24).

Parece probable que para la puesta en escena tanto de la loa, como de la comedia de "Hado y divisa...", Calderón debió de tener en cuenta las ideas expresadas por los autores de su época, que escribieron los más conocidos "Espejos de Príncipes españoles", basados en la metáfora de Alfonso X El Sabio de que los reyes eran los espejos de sus estados (25). La afinidad entre estas empresas político-morales y lo que se desarrolló escenográficamente en la función, entre sala y escenario, es evidente.

El Rey, duplica su figura mostrando ante el espectador, en la escena, una versión de su persona con una apariencia virtuosa y heroica, al igual que en las referidas empresas, el "León" que representa al Monarca, se reverbera en el espejo de su gobierno, trocado en las alegorías de "La Fortaleza" y de "La Constancia", virtudes que deben poseer todos los Príncipes.

Podemos decir entonces, que en el escenario del Coliseo, en esta función de "Hado y divisa...", se produjo el fenómeno de escenificación o plastificación de los preceptos que encierran estas empresas político-morales.

En efecto, nuestro Monarca no se contentó con ver reflejada su imagen en el escenario, ni de hacerse glorificar como el sol de España en el transcurso de la loa, sino que su narcisismo alcanzó límites insospechados. El teatro, mundo de la imaginación, nos ofrece su imagen idealizada, en la figura del legendario caballero Leonido. El texto de la comedia, por tanto, no es más que un vehículo de autorrepresentación de la monarquía.

La relación Rey-Espejo se hace patente, al igual que en el programa decorativo del "Salón de los Espejos" del Alcázar. El Coliseo se transforma en un gran espejo en el que el Monarca se refleja, pretendiendo ofrecer a su joven esposa una imagen modélica de su vida y de su gobierno. Sin embargo la Soberana comprueba entre bostezos (26), que el

gran dramaturgo español utiliza de tal modo los conceptos, que hasta para sus compatriotas resulta ininteligible la comedia. Está muy lejos de advertir que Calderón, dentro de su habitual lenguaje conceptuoso, pretende reencarnar a su esposo y a ella misma, llevado por un deseo de unidad monárquica en las personas de Leonido y Marfisa, respectivamente.

Creemos entrever en nuestro dramaturgo, una intención ya manifestada en la loa, de hermanar a las dos Casas Reales, a la austriaca con la borbónica (27). Esta intención prevalece en la comedia haciendo vivir a sus protagonistas situaciones dramáticas insospechadas. Leonido y Marfisa que son hermanos, se aman como dos enamorados, pues desconocen su parentesco. Realidad de la que se sirve nuestro dramaturgo para mostrarnos una apariencia, significando ésta, un excelso canto a la monarquía europea, como tal institución, en un momento histórico en el que se habían firmado las paces con el país vecino (28) y en el que también se conmemoraba la fusión entre "Austros" y "Borbones", en las reales personas de Carlos y María Luisa y que por la magia del teatro en las tablas serían "Leonido" y "Marfisa", personificaciones que alcanzarán como ellos, un mismo trono, al ser proclamados en el final de la comedia, soberanos de una misma nación, Trinacria, es decir "España" (29). De esta forma Calderón trataba de expresar el hermanamiento de las dos Casas.

Para poder sacar ciertas conclusiones acerca del protagonismo real y de su relación con la persona de Leonido en la comedia de "Hado y divisa...", hemos de considerar dos presencias históricas diferentes, que nos ofrece la propia comedia. Por un lado, el aspecto que nos muestra la investigación mediante la interpretación de las fuentes desde fuera, y por otro, el aspecto que la obra misma quiere darnos. En este segundo caso reside el argumento que nos permite realizar esta investigación, y que nos ayudará a ver el retrato del Rey en la persona de Leonido. Para llegar a esto, no debemos analizar el retrato desde fuera, sino que debemos pensar en qué aparenta y significa, residiendo en ello precisamente, el mensaje que la propia fiesta del día 3 de Marzo de 1.680 reclamaba a los espectadores y que su Rey sabía de antemano que iba a ser recogido.

El público que presencié esta función, estaba de sobra acostumbrado a este tipo de gimnasia mental, a comprender lo que es, y a descifrar lo que se adivina. Pensamos que en esta ocasión no debió ser difícil, ya que presumimos que a pesar de que nuestro dramaturgo en sus acotaciones no precisa nada acerca del vestuario con que aparecía representado su Majestad en el retrato de la loa, creemos que correspondería a la imagen que envió a su prometida como

regalo de esponsales a la Corte de Francia en el que aparecía ataviado con media armadura (30).

Esta fue la imagen con la que el Monarca quiso que su prometida le conociera, donde la figura del Rey se representaba envuelta en una aureola heroica y guerrera, repleta de altivez y elegancia, digna de la moda principesca francesa. Recuérdese que el propio Monarca mostró su voluntad de acercamiento a la moda gala dando órdenes concretas para que la Corte vistiese a la francesa en su boda con María Luisa de Orleáns, e introdujo en nuestro país el uso de las corbatas de encaje, como así la luce en el mencionado retrato (31).

Al ser ésta la imagen elegida por su Majestad para deslumbrar a su prometida, creemos lo más probable que fuera la misma que aparecía representada en el retrato de la loa. Dentro de este juego de imágenes reales que se barajaban en el Coliseo en esta función, la figura estática y altiva de la pintura, por el arte de las apariencias, tomó vida en la persona de Leonido. Haciéndose realidad de nuevo el juego de las dos acciones, la que acontece en la sala con el Rey sentado en la platea, frente a frente a la ficción del actor que representa su papel en las tablas.

Podemos pensar que el figurín que lució el actor Alonso de Olmedo el cual encarnó el papel de Leonido en la fiesta del 3 de Marzo de 1.680, en su primera salida a escena, tendría relación con la indumentaria con que aparece representada la figura del su Majestad, en el retrato denominado "Carlos II armado", y que se encuentra en la Hispanic Society of America de Nueva York (32) (Fig. 5).

Por lo expuesto podríamos considerar al mencionado retrato como el motivo principal sobre el que giró la puesta en escena de esta representación. La fiesta cortesana quiso ser ese retrato, el retrato del propio Monarca reflejado en el escenario y que significaba la Corte del último Austria.

Aunque este último representante de la dinastía no tuvo en cuenta, en este caso lo que dice la Empresa Política XVII del mencionado libro de Saavedra Fajardo acerca del uso de armaduras y trofeos de guerra, que para lo que los antepasados fue gloria para los sucesores si no son acreedores de sus mismas hazañas se convierten en peso. Con el uso de ellas no se hereda la gloria, sino imitando sus acciones (33).

Carlos II apareció en escena representado al igual que sus retratos oficiales de aparato, al lado del atributo del "León" y la participación del "Espejo". Lo cual nos hace suponer que en esta fiesta, la imagen del Monarca alcanzó su más alto nivel, adquiriendo la idealización de su persona la

categoría de arquetipo. El público por lo tanto, disfrutó de un juego escénico digno de una pintura velazqueña. Calderón como pintor de la escena, nos la sitúa entre dos polos, frente a frente, uno perteneciente a la realidad y otro, a la idealidad. La figura del Rey alcanza en el teatro de corte, al igual que en todo arte oficial de la época, el centro ideológico de máxima atención, convirtiéndose en el sujeto del gran emblema que el dramaturgo nos ofrece, no solamente en el escenario sino en toda la sala.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- De esta forma describen el escudo de Leonido las personas de Merlín y Argante:

"MERLIN .....  
Con el nombre de Leonido,  
Y un leon de oro por empresa,  
Orlado con el enigma  
De las no entendidas letras,..."

"ARGANTE .....  
Su divisa es un leon,  
Que de relieve esculpido  
Trae, y por orla unas letras  
Con los caracteres mismos  
De aquella lámina..."

CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. Tomo IV. "Hado y divisa..." B.A.E. Págs. 360 y 363, respectivamente.

- 2.- Acerca de la vinculación de la figura de Hércules con la monarquía hispana, véase lo que dicen:

BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. "Un palacio para el rey". Ed. Alianza Forma. Madrid 1.981. Pág. 162.

LOPEZ TORRIJOS, R. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid 1.985. Págs. 116-128.

ANGULO INIGUEZ, D. "La Mitología y el arte español del Renacimiento". Boletín de la Real Academia de la Historia (1.952). Págs. 174-179.

RUBIO ALVAREZ, F. "Andanzas de Hércules por España, según la "General Estoria" de Alfonso el Sabio". Archivo Hispalense (1.956). Págs. 41-55.

En cuanto al importante papel que jugó esta figura, tanto en nuestra pintura del siglo XVII, como en las Entradas de Mariana de Austria y M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns, consúltese:

LOPEZ TORRIJOS, R. Ibidem. Págs. 128 y ss.

- 3.- Recordémos la obra de **Fernández de Heredia, Ivan Fco.** "Trabajos y afanes de Hércules...". Madrid, 1.682, por **Fco. Sanz**. El libro, aunque editado en fecha posterior al estreno de nuestra comedia, va dirigido a Carlos II al que considera "el mayor Monarca el mayor Héroe del mundo". En un deseo de emparentar a su persona con la figura y las hazañas de Hércules.
- 4.- En "El postrer duelo de España", **Calderón** vincula a España con el imperio por medio de sus armas:

"Felipe de Austria, a quien debe  
España el blasón excelso  
De que siempre repetido  
Vea el dulce nudo estrecho  
Del castellano león  
Y el aguila del imperio."

**CALDERON DE LA BARCA**, P. Obras. Tomo XIV. B.A.E. Pág. 127b.

En un pasaje de "La Virgen del Sagrario", **Calderón** se sirve de la figura del león para significar a nuestra nación, al referirse a las relaciones entre España y Francia.

"Rey Alfonso de Castilla,  
Constanza, que el cielo guarde,  
Porque lises y leones  
En perpetuas amistades,  
Siendo ejemplo a los futuros  
Siglos, este nudo enlacen."

**CALDERON DE LA BARCA**, P. Obras. Tomo VII. B.A.E. Pág. 344b.

En "Guárdate del agua mansa", los versos que siguen aluden al casamiento de Felipe IV con Mariana de Austria. Austria está representada por el águila, España por el león:

"El día que la hija bella  
Del águila soberana,  
Generosamente ufana  
Trocó el Norte por la estrella  
Del hispano (en cuya acción,  
Llanto a gozo competido,  
Dejó el águila el nido  
Por el lecho del león),  
No la vió otra vez el día".

Citados por WARREN, T. MC CREADY, PHD. "La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos". (Impreso a costa del autor). Toronto 1.962.

Calderón sirviéndose de las mismas alegorías e igual significado, volvió a unir a las dos Casas Reales en "La fiera, el rayo y la piedra", motivo por el que se representó la comedia en 1.690, como así nos da cuenta la descripción de la cortina. Véase en la Parte Primera el Capítulo III. "La cortina en el teatro cortesano español".

- 5.- Así lo manifiesta la persona de Marfisa en los versos que recita al principio de la comedia:

"....poniendo  
a mí por el mar "Marfisa"  
en nombre, a él, por los fieros  
rugidos de la leona  
el día que le echó menos.  
"Ruger": de suerte que, iguales  
en hados y en nacimientos,  
en influjos, en destinos,  
en fortunas y sucesos,  
"ambos nos criamos juntos;"

La relación del león con la persona de Rugero es constante en la comedia:

"...salen Jaques y Zulemilla de leones, y cargan con Rugero."

"...Rugero convertido en estatua; Jaques y Zulemilla de leones, a sus pies."

CALDERON DE LA BARCA, P. "El jardín de Falerina". Obras Completas. Ed. Aguilar. Tomo I. Madrid, 1.987. Jornada I. Págs. 1.893, 1.904 y 1.911.

- 6.- Es notable el parentesco, como podemos comprobar, entre ambas parejas, nacimiento misterioso, naufragio del barco, crianza, prolijamiento y educación, amor que sienten el uno por el otro, aunque sin vocación de esposos. Calderón una vez más, alude de una forma velada, el problema del incesto entre hermanos. Véase lo que dice en su primera intervención en la comedia de "El jardín de Falerina", la persona de Marfisa y compárese con el desenlace final de la comedia de "Hado y divisa..."



- 7.- Según nos dan cuenta J. Brown y J.H. Elliott, en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, no se reparó en gastos para convertir la estancia en un modelo de regio esplendor y entre los diferentes elementos que figuraron en su suntuosa decoración, destacaba su mobiliario, compuesto por dieciseis mesas de jaspe, colocadas entre cada uno de los diez ventanales bajos, así como a los lados de las dos puertas. Junto a las mesas, correspondientes a los muros de los ventanales, se erguían diez leones rampantes de plata, justamente colocados delante de los ventanales y en relación con los diez episodios de Hércules de Zurbarán, colgados encima de ellos. Por los diez leones de plata se pagaron al platero Juan Calvo nada menos que 399.347 reales, una suma bastante alta para aquellos tiempos, como así nos dice **Ma Luisa Caturla**.

**BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** Op. Cit. Pág. 150. Véase también las ilustraciones nº 92 y 93. Págs. 151-154, donde podemos observar una reconstrucción de la disposición de las pinturas y demás elementos del Salón de Reinos del Buen Retiro, realizada por estos autores.

**CATURLA, M.L.** "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Madrid 1.947. Págs. 27 y ss.

- 8.- Lázaro Díaz del Valle dice que Velázquez intervino personalmente en la fundición de los leones de bronce y en un párrafo tachado de su manuscrito le atribuye asimismo, las águilas de los espejos.

**SANCHEZ CANTON, F.J.** "Fuentes...", II. Pág. 349. Nota I.

- 9.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, "Idea de un Príncipe político y christiano en Cien Empresas". Nos hemos servido de la edición de Amberes de 1.678 para el estudio y reproducción de los grabados de las diferentes empresas. En cuanto al texto, hemos utilizado la edición de sus Obras Completas. A. González Palencia. Ed. Aguilar. Madrid 1.946.

- 10.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, Ibidem Supra. Ed. Aguilar. Págs. 271-276.

- 11.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, Ibidem Supra. "Empresa XCVII". Ed. Aguilar. Págs. 365-369.

12.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, Ibidem Supra. "Empresa XXXIII". Ed. Aguilar. Págs. 322-327.

13.- **RIPA, C.** "Iconología". "Fortaleza". Ed. Akal/Arte y Estética. Madrid 1.987. Tomo I. Págs. 437-440.

14.- Como así lo ha observado **WARREN, T.** Op. Cit. Pág. 304.

15.- El león fue de "gules" (color rojo), desde que apareció la policromía en los blasones, sobre campo de plata u oro, comenzando así a manifestarse los llamados colores nacionales. La tonalidad del oro al lado del gules, corroboraban de esta forma el "rojo" y "gualda", propio del blasón de España, sin cambiar dichos colores tanto en la pintura de los leones, como en la tonalidad del fondo, no siendo alterados, incluso, cuando llega a completarse la unidad nacional en el escudo de los Reyes Católicos, manteniéndose en la actualidad.

Para un estudio de la figura del "León", tanto en el campo de la heráldica, así como divisa del blasón imperial español, véase lo que dicen:

**CASTAÑEDA ALCOVER, V.** "Arte del blasón". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. (1.915). Pág. 532.

**CADENAS Y VICENT, V.** "Diccionario Heráldico". Ed. Hidalguía. 1.954. Págs. 88-89.

**MORALES, A. DE.** "Crónica General de España". (Madrid: Benito Cano, 1.791-93), V. Págs. 309-310 y VII. Págs. 29-32.

**MARIANA, J.** "Historia General de España". Tomo XXX. B.A.E. Rivadeneyra. Madrid 1.846-80. Págs. 118a y 139a.

**SENTENACH, N.** "El Escudo de España". Segunda Edición. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1.916. Págs. 5 y 25.

16.- Carlos II fue retratado desde muy niño, y en casi todos estos retratos infantiles, aparece acompañado por la figura simbólica del "León", sírvanos de ejemplo "Carlos II niño y Dña. Mariana", pintado por **Herrera Barnuevo** y que se encuentra en una colección particular de Barcelona y el "Carlos II" atribuido al círculo de **J. García Hidalgo**, que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Así como el perteneciente a la colección real inglesa y que se atribuye a **J. Bautista del Mazo**.

- 17.- La estampa pertenece al libro de P. Rodríguez de Monforte "Sueños misteriosos de la Escritura". Madrid 1.687 en la que figura como frontispicio. (Biblioteca Nacional de Madrid).

Rodríguez de Monforte es también el autor de la "Descripción de las Honras que se hicieron a....D. Phelippe quarto...en el Real Convento de la Encarnación...", Madrid 1.666. Libro que también lleva un espléndido frontispicio de P. de Villafranca y del que ya dimos cuenta. (Véase el Capítulo III de la Parte Primera "La cortina que cubría el teatro en esta representación" y Fig. 11 y en el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Figs. 2 y 3).

- 18.- Saavedra Fajardo en su "Empresa XLV", muestra a los ojos de los Príncipes, la figura del león dormido pero con los ojos abiertos, en actitud vigilante, siguiendo la tradición de los egipcios, quienes consideraban a este animal, símbolo de la vigilancia. Con esta Empresa, Saavedra Fajardo pretende aleccionar a los Príncipes para que velen en todo momento por la seguridad y buen gobierno de sus estados. (Que duerma el Príncipe, pero que sus vasallos y enemigos crean que está despierto).

SAAVEDRA FAJARDO, D. DE. Op. Cit. Ed. Aguilar. Págs. 374-376.

Y dentro de la idea que nos ofrece esta Empresa de Saavedra Fajardo, podemos interpretar el significado de la actitud del Soberano en dicha estampa. En cuya composición, la figura simbólica del "León" interviene además en los doce que le acompañan, colocados en fila, seis a cada lado, en los extremos de las gradas del estrado de su trono. Tanto la cabeza, como las pezuñas de este animal, sirven de remate a ciertos elementos del mobiliario. También en el peto de la media armadura que viste el Rey, figura cincelada la cabeza de un león.

Carlos II se nos presenta en este grabado con la apariencia de un Hércules. Viste media armadura, tonelete, grebas, calzas y sandalias. Indumentaria que coincide con la utilizada por Calderón para vestir a los dioses de sus comedias mitológicas. Aunque el Monarca en dicha composición también se cubre con un gran manto que lleva muceta de armiño y luce el Toisón de Oro, de acuerdo con su condición.

Respecto a este tipo de indumentaria, véase lo que decimos en la presente parte. Capítulo I y en el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la

loa de "Hado y divisa...", paso a paso".

- 19.- GALLEGO, J. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1.987. Pág. 167.

Igual semejanza establece este autor al referirse a los leones de plata que decoraban el "Salón de Reinos" del Buen Retiro.

- 20.- En la medalla que sostiene el león, situado a la derecha del Rey, podemos ver una empresa relacionada con el Décimo Trabajo de Hércules, que como es sabido realizó en España, en ella la figura del héroe aparece cubierta desde la cabeza por la piel del león, y separando con su enorme fuerza una de las columnas de la conocida divisa del "Plus Ultra". Alrededor de la medalla un mote en latín: "Plus Ultra, lo de más allá y lo de acá". Dándonos a entender que los dominios del Imperio español no tenían fin.
- En la medalla que sostiene el otro león podemos ver representados un "Sol" y un "Orbe", y rodeándola e l mote en latín: "El Sol contempla ciudades (bastiones) hispanas adonde quiera que se mire".
- El Monarca aparece en este retrato con media armadura, capa con muceta de armiño y corbata de encaje, luce en su cuello el Toisón de Oro y porta espada. El retrato está rodeado por un marco ovalado, acompañado de palmas. Un par de cupidillos situados a ambos lados, en los ángulos superiores de la estampa, levantan, tratando de mostrarnos el retrato, una gran capa forrada de armiño. En la parte superior y haciendo de peineta del marco ovalado, un globo terráqueo, como símbolo de Soberanía del Monarca sobre el mundo y encima de este una serpiente mordiendo la cola, significando que su Imperio no tendrá fin; el globo está apoyado sobre el cetro y la espada cruzados como símbolo de la justicia y el poder.
- En la parte inferior de la composición, entre medias de los leones y pegado a la parte inferior del retrato, el escudo de España y debajo de éste, una cartela con la inscripción en latín:

"Carlos II, Rey Católico de las Hispanias y de las Indias por la gracia de Dios, que, según el augurio, gobierna el primero lo de más allá y lo de acá. Aquel será Carlos II en las tierras. R. Collín, con humildísima veneración, mostraba a su Magestad, que se extiende por toda la tierra, esta imagen de éste delineada y grabada por él como si estuviera vivo".

- 21.- Véase lo que decimos al respecto en la Nota 7 Supra.

- 22.- **NEUMEISTER, S.** "Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (Hado y divisa de Leonido y Marfisa, Loa)". "Hacia Calderón". Cuarto Coloquio Anglogermano. Wolfenbüttel 1.975 y "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989.
- 23.- Consúltese en la el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas..." y el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".
- 24.- **COTARELO Y MORI** nos da cuenta, que "...el anciano autor dirigió los ensayos de su obra". ("Hado y divisa...") y que también fue el autor de la loa. Cuestiones confirmadas en cierta partida de los gastos de esta representación, que transcribimos:
- "A don Pedro Calderon, de ayuda de costa por la loa que hizo para la fiesta de Ado y diuisa y la asistencia a los ensayos... 5.500 Reales".
- COTARELO Y MORI, E.** "Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca". Cap. XIII. Pág. 342.
- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Book Limited. London. Madrid, 1.982. Doc. 43. (1.680). Pág. 133.
- 25.- "Siete Partidas", ley 4, título 5, parte 5 (texto citado también por Saavedra Fajardo Op. Cit. "Empresa XXXIII")
- 26.- **MAURA, DUQUE DE.** "Vida y reinado de Carlos II". Ed. Aguilar. Madrid 1.990. Págs. 278-279.
- 27.- Son varios los versos de la loa de "Hado y divisa..." donde Calderón hace alusión a las dos Casas Reales, tratando de relacionarlas, igualarlas y unir las.

Como así lo proclama la personificación de "La Fama" en su canto:

"De otras felices bodas  
De quien se propagaron  
En Francia los Borbones  
Y en España los Austros."

Calderón parece aludir a ciertos casamientos entre las dos Casas Reales de los que dimos cuenta en la Parte Segunda, Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Nota 67.

La misma personificación en otra de sus intervenciones en la loa dice:

"¡Mirad, siendo reyes santos  
Quien fundan sus monarquias,  
Si están bien asegurados  
De cristianísimos reyes  
Y católicos, entrambos!."

De la misma forma, "La Poesía" en su discurso trata de equiparar a las dos dinastías:

"Por eso paso  
Yo algunos reyes, atenta  
A igualar Borbones y Austros."

- 28.- "Porque firmadas las paces con Francia en 1.678, tratóse de asentarlas con esta boda. Era la novia hija del Duque Felipe, nieta de Ana Mauricia y Bisnieta de Felipe III; por su madre, Enriqueta Ana de Inglaterra, traía sangre nueva a nuestro trono."

SANCHEZ CANTON, F.J. "Los retratos de los reyes de España". 1.948. Pág. 149.

- 29.- Véase el Apéndice 3. "Síntesis argumental de "Hado y divisa". Tercera Jornada.

- 30.- Nos referimos al pintado por Carreño en 1.679, en el escenario acostumbrado, y en el que podemos ver al Monarca armado.

Existen de este retrato tres versiones, con ligeras variantes, uno sin firmar, en la Hispanic Society of América de Nueva York; otro, firmado en 1.681, en el Museo del Greco de Toledo, y otro más, enviado al Monasterio de Guadalupe en 1.683. Se ha supuesto que el ejemplar neoyorquino se pintara dos años antes que los otros dos y que, por tanto, sería aquel "famoso retrato" del que habla Palomino, enviado a Francia cuando se negociaba el matrimonio con María Luisa de Orleáns.

PALOMINO, A. "Museo pictórico y Escala Optica". Ed. Aguilar. Madrid 1.947. Pág. 1.029.

Según nos cuenta el Duque de Maura, la acostumbrada joya que solía regalar en estos casos, el novio a la novia, apenas sabía que su mano le había sido

concedida, se convirtió en esta ocasión en "...un retrato de Carlos II, pintado despacio y bien por Carreño, rodeado de magníficos brillantes, dignos de la obra maestra que encuadran. Le llevó el Duque de Pastrana..." llegando a París el 28 de Agosto de 1.679.

**MAURA, DUQUE DE.** Op. Cit. Pág. 246.

- 31.- **ALBIZUA HUARTE, E.** Apéndice del libro de **James Laver:** "Breve Historia del Traje". Ensayos Arte Cátedra. Págs. 330-331.

Aunque también nos dice esta autora, que los nobles hispanos tenían un gran apego a la moda española, e hicieron caso omiso a dicha orden. Pero hemos de apreciar un acercamiento de nuestra moda al gusto francés a partir de ese momento. De cualquier forma, cinco años más tarde, en 1.685, **Claudio Coello** retrataba a Carlos II y a sus nobles, en el cuadro de "La Adoración de la Sagrada Forma" (El Escorial), vestidos en parte, a la francesa, con grandes pelucas y luciendo casacas y corbatas de encaje.

- 32.- Véase lo que decimos acerca de la indumentaria que lució el protagonista de nuestra comedia, Leonido, en su primera intervención en la misma. Capítulo I de la presente Parte.

- 33.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE.** Op. Cit. "Empresa XVII". (Reproducimos la imagen gráfica de esta empresa en el Capítulo I de la Presente Parte. Fig. 2).



FIG. 1:  
SAAVEDRA FAJARDO.  
"Empresa Política XXXIII".  
"Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresas".  
Milán, 1.642.

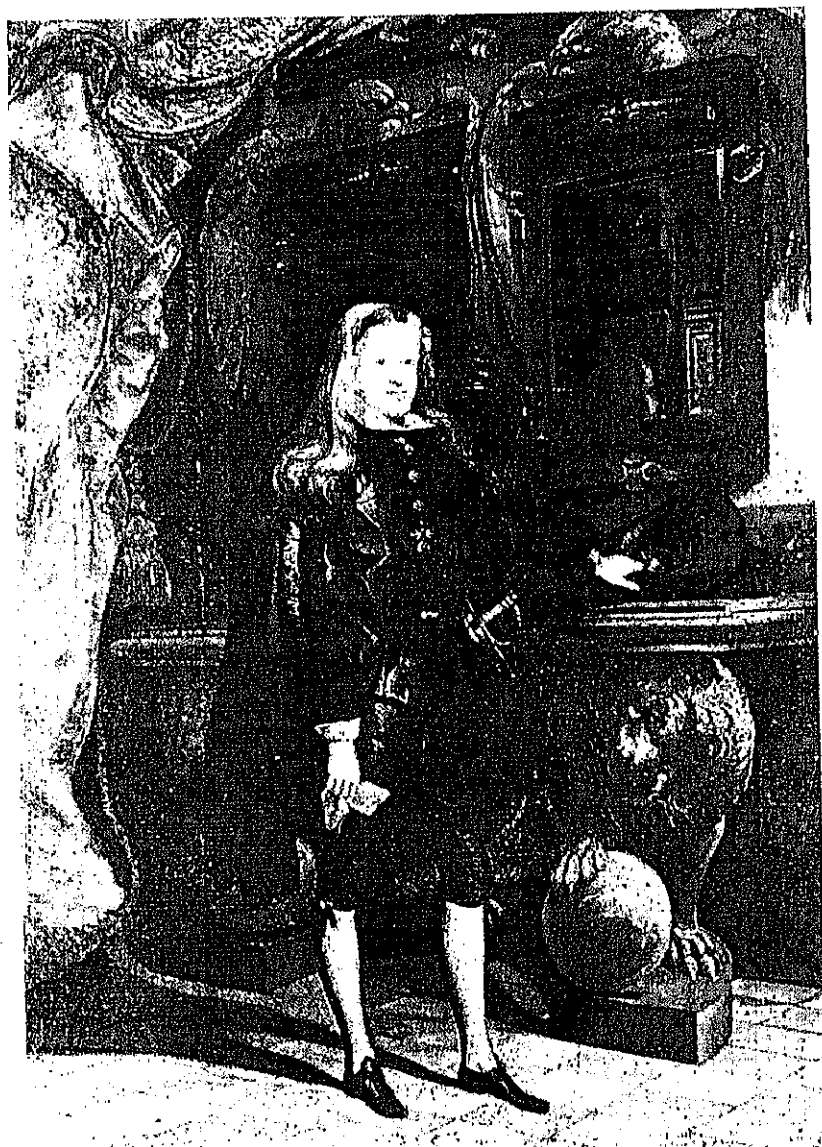


FIG. 2:  
CARREÑO DE MIRANDA.  
"Retrato de Carlos II, joven" (1.673).  
Madrid. Museo del Prado.



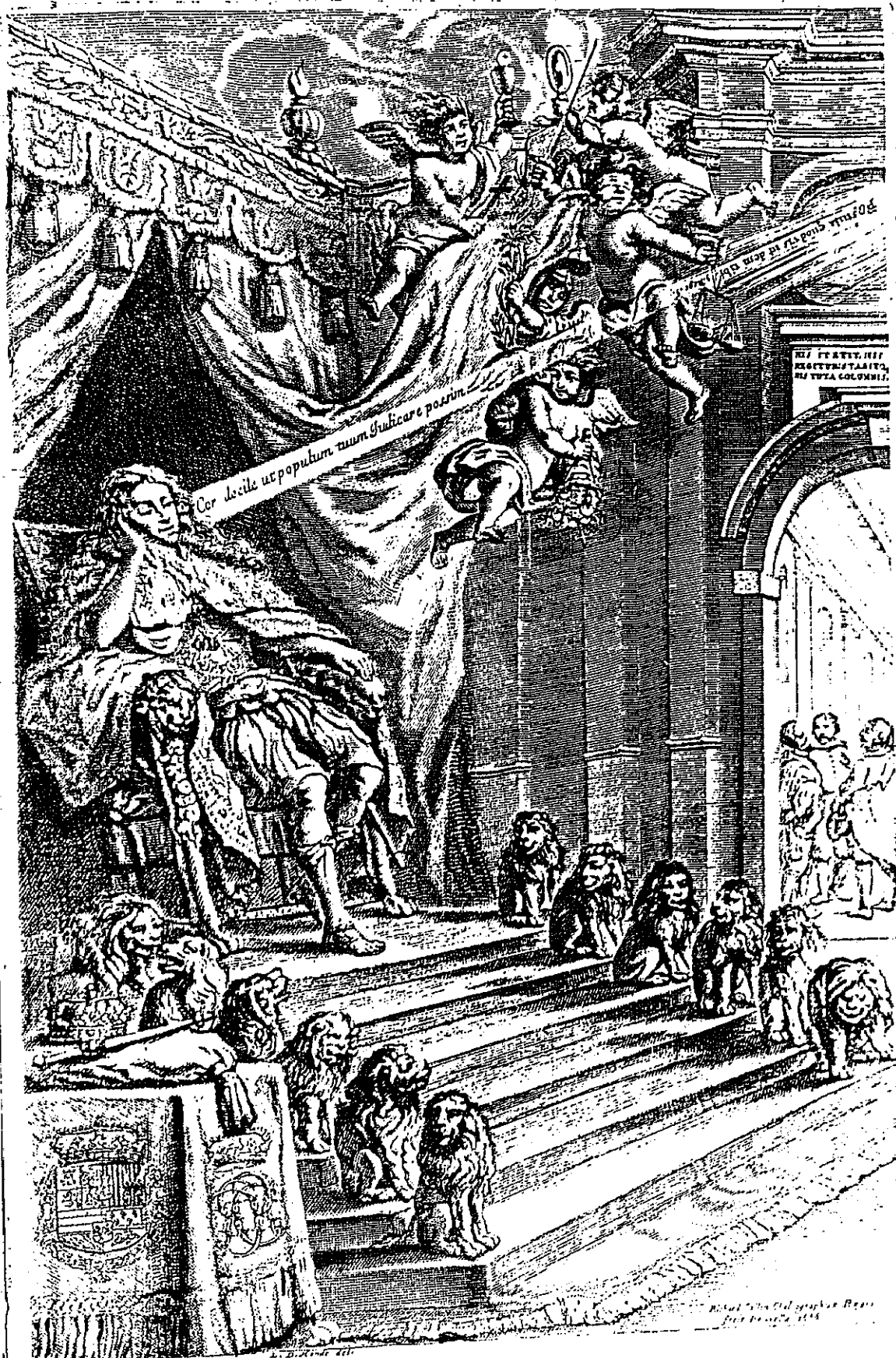


FIG. 3: L.P. HONDT (Bruselas, 1.686). Frontispicio del libro, "Sueños misteriosos de la Escritura". de P. Rodríguez de Monforte. (Madrid, 1.687). Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 4: R. COLLIN. "Retrato de Carlos II". Bruselas, 1.686. (Grabado).  
Madrid. Gabinete de Estampas del Museo Municipal.



FIG. 5: CARREÑO DE MIRANDA. "Carlos II, armado".  
Toledo. Museo del Greco (Dto. del Prado).

### CONCLUSIONES FINALES

- CARPETA DE DIBUJOS (EJEMPLAR UNICO DE DIBUJOS ORIGINALES). COMENTARIO (PAG. 692)
- CONCLUSIONES GENERALES (PAG. 694).
- GLOSARIO. (PAG. 703).
- INDICE BIBLIOGRAFICO. (PAG. 715).
- LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS. (PAG. 742).
- INDICE GENERAL (PAG. 757).

## COMENTARIO A LOS DIBUJOS DE LA CARPETA

Como colofón a este trabajo de investigación, hubiese sido una cuestión de gran interés, el haber tenido la oportunidad de llevar a las tablas la reconstrucción escenográfica planteada en el mismo de la representación de "Hado y divisa...", de 1.680. Aunque no hemos tenido la fortuna de que se nos haya propuesto semejante realización, nosotros hemos pretendido actuar como si de veras se nos hubiese encomendado dicho montaje. Para llevarlo a la práctica, después de situarnos en el espacio escénico donde se efectuó la representación y bajo la visión de un escenógrafo de la época, procedimos a la realización de los bocetos previos, tal como se solía ejecutar en este tipo de producciones.

Conscientes de la difícil tarea que conlleva una reconstrucción plástica de esta envergadura, no comenzamos a ejecutar dichos dibujos hasta no haber concluido el trabajo de investigación que comprende esta Tesis. Por lo tanto, las fuentes en las que nos hemos basado figuran recogidas en la misma, en las conclusiones correspondientes a cada estudio escenográfico.

Se ha representado en estos bocetos, parte de los escenarios distintos que se dieron en nuestra comedia y que se corresponden con los frecuentados por nuestro teatro cortesano, así como un dibujo del frontis con cortina que figuró en esta representación, además de unos estudios sobre el vestuario, tramoya y atrezzo.

Para la ejecución de estos bocetos, hemos seguido la línea que nos marcan las series de dibujos escenográficos existentes correspondientes a producciones de nuestro teatro cortesano. Para ello, se ha intentado fusionar la rigidez perspectiva que nos ofrecen los bocetos realizados por Gomar y Bayuca para "La fiera...", con la concepción dibujística y la visión pictórica, que nos brindan las series de Baccio del Bianco y Herrera el Mozo, respectivamente.

En algunas ocasiones, para poder representar mejor la gran profundidad en los espacios escénicos diseñados, se ha elevado el punto de vista a una mayor altura que el acostumbrado en estas series de dibujos. Así como también,

en favor de la escena representada nos hemos visto obligados en algunas mutaciones, a reducir el número de los bastidores empleados. También hemos tenido sumo cuidado en la colocación de los personajes en el espacio del escenario asignado al movimiento escénico de los mismos, de manera que su proporción estuviese en consonancia con la altura de los bastidores, a fin de evitar posibles distorsiones perspectivas, imperdonables en un escenógrafo del siglo XVII.

## CONCLUSIONES GENERALES

1.- Hemos de conceptualizar escenográficamente a la representación de "Hado y divisa...", de 1.680, como un compendio en cuanto a mutaciones teatrales se refiere, pues en ella se dieron cita todos los diferentes teatros y la mayoría de los efectos de tramoya, utilizados por nuestro teatro cortesano.

En esta producción, tanto autor como escenógrafo participaron de una misma estética teatral, cuyos fines no fueron otros, sino los de hacer de la representación escénica una obra de arte total.

Por lo que deducimos que Caudí, dentro de su especialidad, supo interpretar la idea de Calderón, presentando en el escenario del Coliseo del Buen Retiro un montaje escenográfico, que además de formar parte del conjunto teatral, se integraba al mismo de manera asombrosa. Para conseguirlo, nuestro escenógrafo se valió de todos los resortes que le brindaba la escenografía, poniéndolos al servicio de la acción dramática de la comedia.

2.- A través de lo investigado, llegamos a la conclusión de que el arco proscenio del Coliseo, al que Calderón denominó "pórtico" o "fróntis del teatro", constaba de una base arquitectónica fija, cuyos elementos eran transformados y disfrazados por el escenógrafo de turno, de acuerdo con el motivo por el que se celebraba la función o con la temática de la obra representada. El cambio que sufrió el "pórtico" del Coliseo en la representación de "Hado y divisa..." perteneció a una de las mencionadas transformaciones.

El modelo de pórtico utilizado en dicha representación, estuvo en relación con el frecuentado por nuestro teatro palaciego como así lo indican, tanto su organización compositiva, dependiente de su base arquitectónica, como los demás elementos en él empleados.

Por el significado a que remitían los asuntos representados en dicho pórtico, hemos de conceptualarlo, al igual que la cortina, como un emblema, cuyo programa estuvo

dedicado a la monarquía como institución con poder absoluto, y en particular a la figura del Soberano, como máximo representante de la misma, ensalzando sus virtudes.

3.- Consideramos al conjunto formado por los elementos escenográficos, pórtico y cortina, de la representación que merece nuestra atención, de esplendorosa portada, que enunciaba a modo de prólogo, por el camino de la simbología, lo que más tarde se desarrollaría dentro del escenario en el transcurso de la representación; además de servir de fondo al movimiento escénico de la loa, que se desplegó delante de la cortina bajada, en el proscenio.

Los motivos representados en dicha cortina, pertenecieron a los modelos frecuentados por los pintores de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. Modelos a su vez inspirados en las imágenes gráficas de los libros de emblemas y que por tanto poseían un lenguaje suficientemente conocido por el público a quien iba dirigido.

4.- La loa de "Hado y divisa...", fue un canto exaltado al motivo por el que se celebraba esta regia fiesta, las bodas reales. Este concepto quedó reflejado en su puesta en escena, y para llevarlo a cabo, Calderón se sirvió del simbolismo que le brindaban ciertas personificaciones y de elementos propios de la escenografía, como la luz, el color, la indumentaria y atrezzo, y de una elaborada tramoya. Elementos todos, puestos al servicio de la recitación, el canto y la música.

El protagonismo real alcanzó uno de sus más altos grados en la representación que nos ocupa, en la segunda mutación de esta pieza escénica. Calderón, valiéndose de ciertos resortes mágicos que posee el teatro, por el camino de lo visual, supo transformar escenario y sala, en un espacio escénico único, donde los propios monarcas fueron actores de la gran fiesta teatral, convirtiéndoles en los grandes protagonistas de la representación.

Los Reyes, en este cuadro de la loa de "Hado y divisa...", gracias a la duplicidad de sus imágenes, fueron el centro de máxima atención, pues sus reales figuras se pudieron contemplar, acompañados por una galería de sus antepasados, en el escenario, así como en su condición de espectadores en la platea.

5.- Debemos tener en cuenta, que la fecha de nuestra representación se sitúa casi a finales del siglo XVII, cuando ya nuestro teatro cortesano había elaborado puestas



en escena sorprendentes, por tanto se hallaba notablemente enriquecido con la herencia anterior, facilitada por nuestros grandes escenógrafos, anteriores a Caudí. Lo que nos permite deducir, que debido a la compleja maquinaria que poseía el escenario del Coliseo por esos años, se hizo posible la puesta en escena de "Hado y divisa..." concebida precisamente para ese espacio escénico.

A través de las acotaciones que nos ofrece Calderón de dicha escenografía, podemos colegir que los cambios de decorado en esta representación, fueron realizados a cortina subida y con pasmosa rapidez, siendo los efectos de gran aparato.

El artífice de la escenografía de esta producción, Joseph Caudí, supo demostrar al auditorio la cantidad de recursos de que disponía, para lograr en el escenario del Coliseo, doce sorprendentes cambios, con diez teatros diferentes, acompañados de asombrosas tramoyas y demás vistosos efectos. El ingenio de Caudí para este montaje, hizo real el pensamiento de Calderón, como así dió testimonio de ello nuestro autor.

Lo que nos permite considerar, que por las fechas del estreno de nuestra comedia, Calderón se hallaba más identificado con el efectismo que otorgaban a la escena las representaciones adornadas, propias de las comedias de tramoya o aparato, que en 1.639, cuando emitió su protesta acerca de que ciertas tramoyas e invenciones, propuestas por Lotti, estropeaban la línea dramática de la representación.

Esto nos induce a colegir, que Caudí en la escenografía de esta producción, se ciñó más de lo que lo había hecho Lotti, en dicha ocasión, a las necesidades dramáticas de la obra, demostrando su capacidad para saber adaptar la escenografía al texto dramático de la obra a representar. Cualidad de sobra conocida por Calderón, pues había tenido la oportunidad de colaborar estrechamente en otra producción de fecha anterior, y que debió tener en cuenta de antemano al escribir la comedia.

6.- Para el montaje del "teatro de bosque" de la primera jornada de "Hado y divisa...", Caudí se inspiró en el arquetipo serliano y en cuanto a su realización, se sirvió de los modelos que le brindaban ciertos cuadros de paisaje que decoraban nuestras estancias reales. Así como también utilizó la clásica pieza del "monte", para transformar el tablado en un terreno abrupto, como lo requería el movimiento escénico de la caída del caballo.

Calderón situó parte de la acción dramática de esta jornada en un entorno marino y en el montaje ejecutado

por Caudí para este teatro, se adivina una clara dependencia del modelo italiano. Los asuntos en él abordados -gruta-marina- coinciden con los frecuentados con anterioridad por Lotti, y ciertos aspectos de su diseño, son semejantes a los utilizados por Baccio del Bianco para este modelo de teatro.

Una de las pretensiones escenográficas de este cambio, fue la de mostrar al auditorio un auténtico mar en movimiento. Para llevarlo a la práctica, nuestro escenógrafo se valió de los elementos y de la maquinaria habituales en nuestro teatro cortesano para estas mutaciones; cuya técnica está recogida por Sabbatini en su "Pratica...".

La influencia ejercida por nuestro escenógrafo en sus discípulos, Gomar y Bayuca, se pone de manifiesto en el boceto de teatro de marina de "La fiera,...". Dicho boceto, aunque realizado diez años después del estreno de nuestra comedia, nos ofrece una visión de cómo fueron dispuestos los elementos marinos en el espacio escénico, que coincide con la de nuestro montaje, así como la técnica teatral empleada en el mismo, que fue la recomendada por Sabbatini. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que un montaje semejante al de "La fiera,...", de 1.690, sería el realizado por Caudí para el teatro de marina de "Hado y divisa...".

Calderón se sirvió del teatro de gruta en esta mutación, para mostrar al auditorio un funesto interior, propio de sus moradores, en un entorno de paisaje agreste. La gruta adquirió en esta jornada de la comedia, unos valores plásticos y simbólicos, semejantes a los que se sirvieron nuestros pintores del siglo XVII cuando abordaron este asunto en sus composiciones.

En cuanto a la tramoya de la sierpe con Megera, que intervino en el final de esta jornada, podemos colegir, que se compuso de una tramoya aérea con la plástica de este horripilante monstruo y dotada de movimiento, el cual estuvo acompasado y sincronizado con el canto y la acción de la personificación que iba sobre ella, así como con los efectos especiales.

Para las operaciones de descenso, ascenso y vuelo rápido de dicha sierpe, con las personas de Megera y Marfisa, así como para realizar el paseo por lo alto del teatro, que emprendieron tramoya y personas, podemos deducir que se pusieron en juego los resortes acostumbrados por nuestro teatro cortesano para estos fines, consistentes en una maquinaria propicia, como la que poseía el escenario del Coliseo, y de un ingenio dotado de una especial inventiva, como el acostumbrado en Caudí para estas realizaciones.

7.- Por exigencias de la acción dramática de la comedia, la puesta en escena realizada en el escenario del Coliseo en el comienzo de la segunda jornada, se caracterizó por su doble sentido espacial -teatro de bosque y peñascos y gruta con visiones-.

Hemos de considerar, que con relación a la jornada anterior la gruta adquirió en la presente, nuevos valores visuales, como fueron los de mostrar en su interior un decorado en perspectiva, que ocupaba una parte de la planta del escenario, donde se representaban otras escenas y que convirtió al espacio único del escenario, en un espacio teatral múltiple.

Lo que nos permite deducir, que así como nuestra pintura del Siglo de Oro introdujo en sus composiciones un cuadro en el propio cuadro, con un mismo sentido espacial, Caudí utilizó en la escenografía de esta mutación, la gruta con visiones, es decir incorporando al teatro un nuevo decorado, dentro del propio de la escena que se representaba. Convirtiendo de esta forma a los actores que intervenían en el espacio del escenario más cercano al proscenio, en espectadores de las fantásticas visiones que les proporcionaba la gruta, situada en el segundo foro.

Calderón se sirvió de este tipo de escenografía, en un principio, para situar a la persona de Marfisa en un "gabinete real", lugar imaginario que convertía a nuestra selvática protagonista en una gran dama, y más tarde, para mostrar la fantástica visión del palacio de Arminda en Trinacria.

Los resortes escenográficos de que se sirvió Caudí para la realización de la visión que mostró la gruta, el "gabinete real", estuvieron cifrados en el rico tratamiento dado a su polícroma decoración y a una bien dispuesta iluminación, que contribuyó a resaltar tal efecto cromático.

En cuanto al decorado, que como segunda visión presentó la gruta, el "salón regio", llegamos a la conclusión de que todos los elementos que figuraron en el mismo, tanto arquitectónicos, como decorativos, los encontramos representados en el boceto de "Teatro regio", realizado por Gomar y Bayuca, para la producción de "La fiera, el rayo y la piedra".

Otro de los cambios que sufrió el escenario del Coliseo en esta jornada, fue el convertirse en un "bosque enmarañado" en el que además figuraba un volcán, el "monte Etna". Caudí asignó a este decorado un significado dramático, propio de la acción que iba a desarrollarse en su entorno. Para llevarlo a la práctica, se valió de las desordenadas texturas que le prestaba una naturaleza

selvática, a la que representó en los siete primeros términos de bastidores, y de la silueta de un volcán en erupción, al que situó en la parte más elevada del primer foro.

De la máquina del volcán, podemos decir que estuvo en la línea de otras invenciones semejantes, presentadas por nuestro escenógrafo en la representación de "Fieras afemina amor" de 1.675.

Podemos encuadrar a la "hídra", que intervino en esta mutación, en el grupo de invenciones clásicas en Caudí, al igual que la sierpe de la primera jornada. Monstruo, que tal el éxito obtenido en esta representación, repitió nuestro escenógrafo años después, para un acontecimiento festivo.

El ingenio de Caudí, le condujo a asignar al teatro de fuego los componentes plásticos y técnicos más asombrosos y espectaculares de toda la producción de "Hado y divisa...". Estos componentes fingieron en el espacio escénico del Coliseo, de prodigiosa forma, el ambiente y los terribles efectos que exigía en ese momento el movimiento escénico de la comedia.

8.- Las tercera jornada de "Hado y divisa...", comenzó con un "teatro de bosque" al que nuestro autor situó entre medias de dos mutaciones de gran espectáculo. La función que cumplió dicho teatro, fue la de preparar el ánimo de los espectadores para recibir la grata sorpresa que les aguardaba con la aparición en la escena del espacio del jardín.

Esa superposición de lo artificial sobre lo natural, que poseía el espacio escénico de jardín, hizo que nuestro autor le adjudicara, en su última comedia, un papel esencial. En "Hado y divisa...", el jardín se convirtió en una parte viva que se integraba al contexto teatral, para llevarlo a cabo, Calderón no sólo se sirvió de los valores plásticos y visuales que le brindaban ciertos elementos de su escenografía, sino que también se ayudó de la propia intervención de este teatro en el desarrollo de la acción dramática de la comedia.

El diseño de teatro de jardín presentado por Caudí en la producción que merece nuestra atención, fue el correspondiente al de un espacio escénico donde se retrataba el aspecto de nuestros jardines palaciegos, y en el que no faltaron ninguno de sus tópicos ingredientes, haciendo palpable la estrecha correlación que existió en el Madrid del siglo XVII entre el teatro y la Corte.

El siguiente cambio de esta jornada fue un teatro de arboledas y montañas, con nubes, el motivo principal de esta mutación fue el de presentar a la alegoría de La Fama, por los aires y subida en una espectacular tramoya; personificación que sería la encargada de expandir la noticia del duelo.

Dicha alegoría, sentada sobre un trono de nubes y con sus pies sobre un globo, en el que figuraban las constelaciones con las estrellas más conocidas, simuladas mediante candelas encendidas, dotado, al igual que sus alas, de movimiento, se paseó por lo alto del teatro, mientras cantaba su pregón. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que en la presentación de esta figura alegórica en la escena, contó tanto el efecto visual, como el auditivo.

Tanto autor como escenógrafo, cumplieron de prodigiosa manera el deseo del Monarca, que no fue otro sino el de querer alagar a su esposa, para ello presentaron en el escenario del Coliseo en la última mutación de "Hado y divisa...", una réplica de cómo se exornó la Real Plaza de Palacio para recibir a la joven Reina, el día 13 de Enero de 1.680.

Todos los elementos arquitectónicos y urbanísticos de dicha Plaza tal y como se hallaban por las fechas de nuestra representación, así de cómo fue engalanado este recinto con motivo de la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns, fueron emulados en el espacio escénico. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que una vez más, en esta representación, se retrató en la escena el ambiente de la Corte.

9.- Hemos de considerar, que los elementos decorativos de que se sirvió José Ximénez Donoso, gran renovador de la moda ornamental en nuestro país, configuraron el gusto y la estética en la decoración teatral, por lo que podemos deducir, que los mismos ingredientes que utilizó Donoso los encontramos representados en la ornamentación de ciertos decorados de "Hado y divisa...".

Tanto al esquema compositivo utilizado en los decorados de nuestra comedia, como la manera en que fueron realizados, debemos encuadrarlos dentro de los modelos frecuentados por los pintores de la escuela madrileña de finales del siglo XVII. Pintores, que habían recibido la influencia de la escuela boloñesa, a través de los Mitelli y Colonna, por tanto poseedores de un sentido ilusorio del espacio, que supieron aplicar con gran alarde e imaginación a la pintura de bastidores, bambalinas y demás elementos que

configuraban la perspectiva escénica de las diferentes mutaciones de "Hado y divisa...".

10.- Calderón cuidó en extremo de la producción de "Hado y divisa...", tanto su plástica escénica, en la que jugó un importante papel la luminotécnica, con su juego de luces y sombras, como los efectos auditivos, el uso de ruidos y voces, cantos e instrumentos, integrándolos de forma maravillosa a la escenografía. Esta doble vertiente sensorial, se unió en nuestra representación a la poesía y a la música, haciendo de ella, por el camino del arte, un armónico conjunto muy del gusto cortesano y que proporcionaba a la vista y al oído del espectador, la presencian el escenario de un mundo mágico en consonancia con la comedia representada.

A todo esto hay que añadir además, el movimiento de los personajes en la escena, de acuerdo con la acción dramática de la comedia, y al riqueza cromática y la fantasía que proporcionaba al conjunto escénico, el variado vestuario utilizado por los mismos. Ofreciendo a su vez en el espacio escénico todos los resortes de la arquitectura efímera, la pintura, la jardinería, la coreografía, la magia y la escultura. Completando así esta síntesis de las artes que Calderón pretendió con la puesta en escena de la comedia de "Hado y divisa...". Síntesis que casi dos siglos después, llevaría también a las tablas en forma de drama musical Ricardo Wagner, renovando de este modo el mundo de la ópera, esa parcela del espectáculo tan ansiada por Calderón y por la que tanto luchó para implantar en nuestros escenarios, aunque con resultados fallidos.

11.- El arte de la pintura significó para Calderón, un elemento integrador de su arte escénico, y dentro de este argumento hemos de encuadrar el tratamiento dado por nuestro autor al vestuario de las personas dramáticas de su última comedia.

Nuestro dramaturgo no sólo se sirvió para el dibujo de los figurines de los personajes que intervinieron en "Hado y divisa..." de los rudimentos que le brindaba este noble arte, sino que también hizo uso de sus conocimientos para captar el retrato psicológico de los mismos. Como concepción de lo representable, y en consonancia con la acción dramática desempeñada por dichos personajes, en relación con el contexto de la comedia. Ofreciéndonos además, a través del tratamiento simbólico otorgado al vestuario de ciertas personas de nuestra comedia, una estricta visión del mundo.



El vestuario escénico de "Hado y divisa...", abarca desde el traje de armas al de humilde soldado, pasando por el de escudero y el de sargento. También el cambio que sufrió la moda por esos años, se reflejará en el traje de dama y en el de algunos caballeros de nuestra comedia, siendo los mismos diseños que los utilizados por algunos cortesanos del momento. Para ciertas figuras que intervinieron en nuestra representación cargadas de un especial simbolismo, Calderón se sirvió para componer parte de su vestuario y atrezzo, que las imágenes que le brindaban los tratados de emblemática e iconología, frecuentados en la época. Y como un arquetipo de valor universal, introduce en "Hado y divisa...", al igual que en otras de sus comedias, a la figura del salvaje y lo mismo que en otras ocasiones, este personaje cambiará sus selváticas pieles por las honorables o ricas vestiduras, volviendo nuevamente a su indumentaria de origen.

12.- Hemos de concepetuar la escenografía de "Hado y divisa...", como un emblema complejo. Los altos valores visuales y plásticos que Calderón concedió a esta producción de su última comedia, no pertenecieron sólo a un adorno de la misma meramente decorativo, sino que estuvieron cifrados en el mundo de las ideas. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que todos los elementos que formaron parte de este conjunto escenográfico, con su sola aparición en el escenario, adquirieron de inmediato un valor simbólico, cuyo significado, por su contenido emblemático y empresarial, era familiar para el auditorio a quien iba dirigido, conocedor de este lenguaje y por tanto acostumbrado a descifrar esta clase de enigmas.

13.- Como profesionales de las Bellas Artes, hemos de estar agradecidos a Calderón, por la tenaz defensa que emitió en su "Deposición en favor de los profesores de pintura..." en 1.677, tres años antes del estreno de nuestra comedia. Arte al que nuestro autor consideró, no como actividad artesana, sino como labor sobrenatural, porque imita la creación divina. La inclinación de nuestro autor por el noble Arte de la Pintura, la demostró de forma prodigiosa en la puesta en escena de "Hado y divisa...", a la que hemos de buscar en su escenografía, no como elemento aislado, sino integrado a la unidad artística, por el camino de la estética y fusionado con la poesía y la música.

## G L O S A R I O

### TERMINOS MAS USUALES EN LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN NUESTRAS REPRESENTACIONES CORTESANAS.

#### ARCO DEL PROSCENIO

Frente de la escena, revestido por columnas, arquivolta, friso y cornisa, adornado con estatuas y demás elementos decorativos, y rematado por un medallón.

Parece ser que el arco proscenio fue una invención relativamente tardía. Se atribuye sus orígenes a la ampliación y desarrollo de la "frons scenae" del Teatro Olímpico de Palladio, realizada por su discípulo Scamozzi.

Hemos de considerar, que aunque con Scamozzi este elemento escenográfico experimentó un notable avance, fue de mano de Aleotti con quien dió el paso definitivo, pues el primer marco de embocadura arquitectónica junto con un escenario de dimensiones hasta entonces desconocidas, fue el construido por el mismo, entre 1.618-1.619, en Parma, dentro del Palacio Farnesio.

Nuestro teatro cortesano, influenciado por la práctica teatral italiana, contará con una embocadura en el proscenio, que dejará ver y encuadrará, una escena ordenada en perspectiva en el interior de su escenario.

El arco proscenio en nuestros escenarios cortesanos, cumplió además con otras funciones, como fueron:

- Establecer una separación entre el espacio destinado al público y el ocupado por los actores.

- Ocultar de la vista del espectador, la maquinaria utilizada para las mutaciones y trucos, provocando así mejor reacción de sorpresa.

- Además de ayudar en la iluminación del decorado y de facilitar la entrada y salida de actores.



Calderón nombraba a este elemento escenográfico, "pórtico" o "fróntis del teatro". De la creación de un "fróntis" específico para cada montaje, son testimonio las descripciones que de los mismos ofrece nuestro autor ("Fieras afemina amor" y "Hado y divisa...").

#### APARATO.-

Se consideraba "aparato" o "apparato" al resultado que ofrecía la escena una vez desplegados todos los resortes escenográficos necesarios, para conseguir la sensación de magnificencia y asombro que despertaban en el público la puesta en escena de las mutaciones.

Aparato englobaba: escenografía, iluminación, maquinaria, vestuario, atrezzo, etc...

#### APARIENCIA.-

Las apariencias eran semejantes a escenas de retablo, herencia del teatro litúrgico medieval. Podían aparecer en cualquiera de los huecos del escenario y se componían de varias maneras:

- 1.- Con un sencillo lienzo pintado.
- 2.- Con objetos o muñecos colocados simbólicamente.
- 3.- Con figuras humanas -los propios actores- inmóviles como estatuas.
- 4.- Con figuras humanas que hablaban y salían del marco de la apariencia para incorporarse a la acción sobre el tablado.

El uso de estas apariencias, muy frecuentes a finales del siglo XVI y en vidas de santos, fue decayendo en la segunda mitad del siglo XVII, para atender este vocablo, sólo al aspecto que presentaba el teatro en sus diferentes cambios.

El "Diccionario de Autoridades...", define de este modo la palabra "Apariencia: Se llama assi la perspectiva de bastidores con que se visten los theatros de Comédias que se mudan, y forman diferentes mutaciones y representaciones".

Véase también: "Perspectiva".

## **BAMBALINA.-**

Pieza de lienzo que va de un lateral a otro de la escena, situada en la parte superior del decorado. La bambalina se clavaba suelta a un listón, colocado en la parte más alta de las parejas de bastidores laterales.

Nuestro teatro cortesano utilizó dos tipos de bambalinas, las de "celaje" y las de "bóveda o techo". Las primeras, para decorados de paisaje abierto y las segundas, para mutaciones cerradas.

Según recomienda Palomino, en el trazado de las bambalinas de "bóveda", debía tenerse sumo cuidado en que su dibujo ensamblara con lo representado en los bastidores laterales y que sus "líneas concurrentes", convirgiesen en el mismo punto de la fuga de estos, es decir, en el punto de fuga de la perspectiva escénica. Mientras que en las de "celaje", aconseja el tratadista, que se pinten "con algunos lampazos azules en la parte superior; y en la inferior en algunas nubes que se puedan recortar".

## **BASTIDOR.-**

Según el "Diccionario de Autoridades...", la palabra "Bastidor: Figuradamente se toma por todo el lienzo estirado y fijado sobre los palos ó listones, y en especial se usa de esta voz en los Theatros ó Coliseos y Operas de Música, para dár á entender las scénas y mutaciones pintadas para el adorno y propiedad de lo que se representa".

Lo que nos permite considerar que el bastidor utilizado por nuestro teatro cortesano, se componía de un armazón de cuatro listones de madera, forrado de tela en la que se pintaba, según las leyes perspectivas, el asunto correspondiente, que formaba parte del decorado.

Los bastidores se colocaban en sentido vertical y eran situados en el espacio escénico, unos detrás de otros y a cada lado de la escena, frente al espectador (bastidores laterales), mientras que otro que servía de fondo y que ocupaba el último término del decorado, solía situarse en el foro.

Al bastidor de fondo se le denominaba, "perspectiva mediana", aunque el punto de fuga de la perspectiva del conjunto del decorado, no se fijaba en el mismo, sino en la pared real del fondo del escenario, en su centro y a medio pie del suelo de la escena.

Los diferentes asuntos que se representaban en los primeros bastidores, es decir los inmediatos al proscenio, se debían dibujar paralelos a este, mientras que las líneas de todos los elementos representados en los bastidores intermedios, debían converger en diagonal, hacia el mencionado punto de fuga.

#### **CABESTRANTE.-**

Véase "Torno".

#### **CAJA.-**

Véase "Calle".

#### **CALLE.-**

Se denomina "calle" al espacio existente entre un bastidor y el siguiente. Su función es la de limitar la visibilidad del espectador, al impedir que contemple los entresijos laterales del escenario. Lugar en el que se coloca el actor, dispuesto a salir a escena, el apuntador, los tramoyistas, etc... y por el que se efectúan la mayoría de las salidas y entradas de los actores.

Las calles simuladas entre los edificios contruídos por Scamozzi en el Teatro Olímpico de Vicenza, no fueron lugares transitables para los actores. Sin embargo, Sabbatini en sus construcciones teatrales, sí contó con dejar entre algunos de los bastidores, cierta separación o "calle", lo suficientemente amplia, para el paso de actores y bailarines.

#### **CAZUELA.-**

Localidad de los corrales de comedias exclusiva para mujeres y que se mantuvo con el mismo privilegio en el Coliseo del Buen Retiro, situada debajo del palco real.

#### **CORTINA.-**

Antes de comenzar la función, el escenario cortesano solía estar cubierto por un telón. A dicho elemento

escénico, Calderón lo nombró "cortina" y Lope de Vega, "tienda".

La "cortina" estableció una barrera en el espacio teatral, que separaba la realidad de la sala del mundo de ficción, que se representaba en el escenario, introduciendo al espectador en el mismo, con su desaparición.

En varias de nuestras representaciones palaciegas, la cortina sirvió además de fondo a los actores que recitaban los primeros versos de las loas; una vez izada, ya no se volvía a bajar al finalizar cada jornada de la comedia, ni durante el cambio de los decorados, a lo sumo se hacía cuando concluía el baile final.

La cortina no se repetía en cada comedia, sino que era distinta en toda nueva representación, ideada exprofeso por el escenógrafo de turno. Solían ser pintadas sobre lienzo encolado o bordadas en seda.

Los asuntos en ellas representados, estuvieron en relación tanto con la representación en sí, como con la celebración por la que se hacía, a la par de servir de prólogo a lo que se iba a ver y oír en el escenario una vez que se izara la misma.

#### EMBOCADURA.-

Véase "Arco del proscenio".

#### ESCENA.-

Es la parte del escenario donde se representan las obras, conocida comunmente como el "tablado" o las "tablas".

Se llamaba "escena" al lugar donde se implantaban las decoraciones de los diferentes cambios y se movían los actores. Era por tanto, la zona del escenario, la cual, una vez recorrida o levantada la cortina, quedaba a la vista del público.

Con la misma palabra se denomina al lugar donde discurre la acción dramática y a las divisiones de las comedias, determinadas por las entradas o salidas de los personajes.

## ESCENARIO.-

Parte del espacio teatral, construída y dispuesta convenientemente, para que en ellas se puedan colocar las decoraciones y representar o ejecutar las obras dramáticas o cualquier otro espectáculo teatral.

El escenario por antonomasia de nuestro teatro cortesano, fue el construido en el Teatro del Coliseo del Buen Retiro. A él se incorporaron las más avanzadas técnicas que en cuanto a maquinaria teatral habían desarrollado los escenógrafos italianos, para el montaje de las grandes comedias de espectáculo.

El mencionado escenario, contaba con un tablado colocado a casi dos metros de altura con relación al suelo de la sala que acusaba una pendiente continua hasta el fondo del escenario, y se componía de telones o bastidores de fondo y de un juego de bastidores en perspectiva sobre guías en el suelo accionadas por cabestrantes desde abajo, que permitían tirar un juego de bastidores fuera de la escena y al mismo tiempo, introducir otro distinto a la vista del auditorio. También fue provisto de máquinas de vuelo y escotillones.

## ESCENOGRAFIA.-

El "Diccionario de Autoridades..." define así la palabra "Escenographia. f.f. Term. de Perspectiva. La delineación del objeto en perspectiva segun su Ichographía y Orthographía: y esta es la total y perfecta delineación del objeto en quien, con sus claros y oscúros, se representan todas aquellas superficies suyas que se pueden descubrir de un punto determinado. Tosc. tomo, 6. pl.135. Lat. Scenographia, &."

## ESCOTILLON.-

Llámanse así a las aberturas que hay en los tablados de los escenarios, que conducen al foso, cubiertas con una tapa, consistente en un trozo del propio suelo de la escena y que puede subirse o bajarse para facilitar que por él salgan o entren personas o cosas.

Se le denomina también "trampa".

## FORO.-

Se considera "foro" a la parte del escenario o de las decoraciones teatrales opuesta al arco proscenio y más distante de él.

En nuestras representaciones palaciegas, cuando la puesta en escena de ciertos cambios requería un gran despliegue espacial, también se utilizaba esta parte más profunda del espacio escénico para su montaje.

Para su integración a la escenografía de dichos cambios, este espacio del escenario contaba con un juego de bastidores en perspectiva, colocados detrás y a continuación del resto. El último término de bastidor situado en el foro, actuaba en estos casos como bastidor de fondo o "perspectiva mediana" del conjunto del decorado.

En otras mutaciones, el teatro dispuesto en el foro aportó a la escena un doble valor visual, introduciéndose en el espacio escénico un teatro dentro del propio teatro.

La planta del escenario del Coliseo del Buen Retiro, según Carlier (1.712), nos da testimonio de que dicho escenario contó con dos foros, "primero" y "segundo", con tres y dos parejas de bastidores, respectivamente.

Véase también "Bastidor".

## FOSO.-

Es la parte del escenario que se extiende por debajo del tablado o de la escena y donde se aloja parte de la maquinaria teatral.

Los casi dos metros de elevación que tenía el tablado del escenario del Coliseo, estaban calculados para que debajo del mismo, se colocaran las máquinas que ayudaban al cambio de los bastidores y demás efectos que requerían las mutaciones.

## GRUA.-

Máquina compuesta por un brazo llamado "aguilón", montado sobre un eje vertical giratorio y con una o varias poleas que permiten elevar cuerpos u objetos de un lugar a otro, en función del giro de su brazo.

En los corrales de comedias, solía trabajar en el frente del primer corredor, mientras que en las representaciones palaciegas, lo hacía en los laterales de la escena.

También se suele identificar con el "pescante" o "sacabuche", aunque éstos no son lo mismo.

#### **HACHA.-**

Se denominaba "hacha" o "acha" a la antorcha de cera blanca con las que se iluminaban foros, bastidores y tramoyas.

Las "achas de cuatro pabilos", eran unas velas grandes y gruesas con forma de prisma cuadrangular, compuestas por cuatro velas largas, juntas y cubiertas de cera y se instalaban encendidas a los lados de la sala.

#### **MONTAJE.-**

Concepción y realización del espectáculo teatral. También atiende la etimología de esta palabra a la acción de implantar y disponer todos los mecanismos de la escena imprescindibles para la representación.

#### **MORTERETE.-**

Punto de luz para iluminar los decorados. Según el "Diccionario de Autoridades..." de denomina "morterete" a una pieza de cera hecha en forma de vaso con su mecha, que se suele usar para iluminar los altares o los "theatros de perspectiva", y se coloca dentro de un vidrio con agua.

#### **MUTACION.-**

Uno de los atractivos más apasionantes que ofrecieron las representaciones de las denominadas comedias de "aparato" o de "tramoya", fue el de sorprender a los espectadores con la aparición en el espacio escénico de un deslumbrante decorado, que por necesidades de la acción dramática de la obra, y gracias a su compleja maquinaria, era cambiado en totalidad por otro con vertiginosa rapidez.

A estas mudanzas totales del teatro, que se realizaban además con la cortina subida y a la vista del público, se les nombró "mutaciones", ("mutación de salón regio", "mutación de jardín", "mutación de la selva de Diana", etc...).

El "Diccionario de Autoridades...", define así la palabra "Mutaciones: En las Comedias se llaman las diversas perspectivas que se forman corriendo los bastidores para que queden descubiertos los que antes estaban ocultos, y juntos representen los sitios que se supone la representacion, apareciendo unas veces un salón Real, otras un bosque, otras una marina...".

Véase "Teatro", "Escenario" y "Perspectiva".

#### PASEOS POR LO ALTO DEL TEATRO.-

Los paseos por lo alto de la escena de personajes sentados sobre nubes, carros, etc., pertenecían a uno de los trucos que despertaban gran expectación en el público de nuestro teatro cortesano.

Estos efectos ya fueron utilizados por Serlio, pero es Sabbatini quien nos suministra la forma de llevarlos a la práctica. El mencionado tratadista, manda fabricar una nube, carro u objeto que se pretenda que atravesase la escena, en madera o cartón recortado en la forma elegida. Este debía deslizarse por unos raíles situados a la altura deseada, raíles que debían apoyarse en las paredes laterales del escenario o en andamios de madera contruídos al efecto. Este mismo mecanismo, pero con raíles más consistentes, permitía el deslizamiento de objetos más pesados, como las carrozas celestes ocupadas por una o varias personas. El objeto móvil era accionado por cables, que pasando por poleas, eran arrastrados en uno u otro sentido mediante manivelas.

#### PERSPECTIVA.-

Según el "Diccionario de Autoridades...". "Perspectiva. Se llama tambien la misma obra ó representación, executada con el arte de la perspectiva". Con un mismo sentido, Calderón utiliza esta palabra como sinónimo de mutación o decorado, lo que indica que por estas fechas había llegado a ser un término usual en la jerga teatral.



## **PESCANTE.-**

Para las operaciones de descenso y ascenso rápido de personajes desde el cielo, se utilizaba la máquina llamada "pescante" o "sacabuche", ya empleada en el teatro de corral, de una forma rudimentaria ("bofetón"), adquiriendo en el teatro cortesano, unos engranajes más sofisticados. El pescante era en esencia, una especie de grúa articulada y giratoria, compuesta por un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada "deslizador" porque se deslizaba hacia arriba o hacia abajo a lo largo del pie derecho. El deslizador terminaba en un asiento donde cabalgaban los personajes, a cuya parte inferior, en algunas ocasiones, se sujetaban una o varias nubes de cartón recortado y convenientemente coloreado. Tanto el movimiento giratorio y hacia adelante del pie derecho, como del deslizador hacia arriba y hacia abajo, se realizaban mediante un complicado juego de ruedas, engranajes, maromas y cables, accionados por un cabestrante. Los cables y maromas se sujetaban a poleas y garruchas pendientes del techo del escenario y a sus extremos se colocaban fuertes contrapesos para evitar giros y movimientos excesivamente violentos.

## **PLATEA.-**

También llamada hemicírculo o patio. Con la evolución escénica renacentista, se denominó así a la parte del espacio teatral llana o lisa situada por debajo del nivel de la escena, donde el público asistía de pie al espectáculo de los corrales o sentado en las representaciones palaciegas, rodeada de galerías de "aposentos" o palcos.

En el centro de la platea se situaba el sitial, levantado una vara del suelo, desde donde el Monarca disfrutaba del punto óptimo de visión de la perspectiva escénica.

## **PROSCENIO.-**

El primer término de la escena, recibía el nombre de "proscenio". Era en realidad el espacio de escenario comprendido entre el primer par de bastidores y el borde delantero del tablado, es decir, la parte de la escena más inmediata a los espectadores. Se delimita con Vasari, viniendo a denominarse como la "calle larga".

La mayoría de las loas de nuestro teatro cortesano se escenificaron, en su comienzo, en el proscenio, a veces a cortina corrida.

#### **TABLADO.-**

Véase "Escena" y "Escenario".

#### **TEATRO.-**

Calderón denomina "teatro" al espacio escénico asignado a la representación. Así, nuestro autor, en las acotaciones escenográficas de sus comedias, utiliza esta palabra cuando quiere referirse al propio escenario y a las mudanzas y transformaciones que sufre el mismo, con la puesta en escena de los diferentes cambios, acompañando incluso a dicha palabra con el calificativo correspondiente al lugar que representa en la escena ("...se mudó el teatro, representando todo, desde su primero hasta su último término, en jardín"; "...se obscureció inpensadamente el teatro"; "se mudó el teatro de bosque en uno que representaba firmes peñascos").

La tipología de teatros utilizada por nuestro teatro cortesano, se basó esencialmente en los tres prototipos escénicos propuestos por Serlio, aunque ampliados, ya que comprendía seis escenarios distintos, con diferente decorado y significado alegórico, correspondientes a los seis lugares consagrados por nuestros comediógrafos en este género de teatro, como fueron: "palacio", "selva o bosque", "cielo", "jardín", "mar" e "infierno".

Véase también "Mutación" y "Escenario".

#### **TELON.-**

Véase "Cortina".

#### **TORNO.-**

Máquina consistente en un cilindro que gira sobre un eje. Formaba parte de la maquinaria teatral que se alojaba en el foso del escenario y que controlaba el movimiento de los bastidores, tirando un juego fuera del escenario y al

mismo tiempo introduciendo en escena otro juego distinto, haciendo posible las "mutaciones".

#### TRAMOYA.-

La palabra "tramoya" tan divulgada en el siglo XVII, proviene de un vocablo del Norte de España, en donde todavía se utiliza para denominar a la tolva del molino.

En sus primeros tiempos, consistía en un catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior (seguramente hundido en el tablado) por unas cuerdas, que lo hacían revolverse, y presentar al público, las diferentes caras de la pirámide. Este movimiento unido a la ocultación producida por la cortina de apariencias, permitía un escamoteo de los actores y el cambio de éstos por otros, sorprendente para aquel público no acostumbrado todavía, a este tipo de transformaciones escénicas.

A finales del siglo XVI, la palabra adquiere su propio significado y servirá para nombrar a la maquinaria teatral utilizada para realizar efectos, ya fuesen de levantamiento de actores, descenso ó aparición y desaparición de los mismos.

Más tarde, con la sofisticación de la maquinaria teatral en nuestras representaciones cortesanas y la aparición de la comedia de aparato, la etimología de la palabra alcanzará un sentido más amplio, nombrándose así a todo elemento que para su intervención escénica necesite de una maquinaria que funcione por cuerdas y poleas o cabestrantes.

El "Diccionario de Autoridades..." define de esta manera la palabra tramoya: "...Máquina, que usan en las farsas para la representacion propria de algun lance en las comedias, fogurándole en el lugar, sitio, ú circunstancias en que sucedió, con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para mayor expression y se gobierna con cuerdas, ó tornos".

## B I B L I O G R A F I A

ADORNI, B.

- "L'architettura Farnesiana a Parma". Parma, 1.974.

AGULLO COBO, M.

- "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII". Madrid, 1.981.

ALBERTI, BAPTISTAE LEONIS.

- "Libri De Re Aedificatoria".

ALCIATO.

- "Emblemas". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.985.
- "Emblemata Liber". (1.531). Ed. utilizada: Diego López Nájera "Declaración magistral sobre los Emblemas de Alciato". Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R/31175.

ALONSO DE ARCE, JOSE.

- "Dificultades vencidas y curso natural en que se dan reglas especulativas y prácticas para la limpieza y aseo de las calles de esta Corte, por cuyo medio se obvie que el ambiente se introduzca lo impuro con que grave perjuicio nos alimentamos sus habitantes". (Madrid, s.a.).

AMADEI PULICE, A.

- "Valor de la perspectiva, sus orígenes y aplicación al teatro barroco". Tesis doctoral.

ANGULO INIGUEZ, D.

- "La Mitología y el arte español del Renacimiento". Boletín de la Real Academia de la Historia. 1.952.

ARRONIZ, OTHON.

- "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1.977.

ATKINSON, W.

- "Reflejos del Oriente sobre el teatro de Calderón".

AUBRUN, CHARLES V.

- "La comedia española (1600-1680)". Trad. Julio Lago Alonso. Taurus.
- "Le Théâtre Lyrique Espagnol depuis 1635". Curso emitido por Radio-Sorbonne. Noviembre de 1.964-Mayo de 1.965.

AUTORIDADES, DICCIONARIO DE.....".

- Real Academia Española. Ed. Facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid.

AVALLE ARCE, J.B.

- "La novela pastoril española". Madrid, 1.959.

AVENDAÑO, FRAY CRISTOBAL DE.

- "Sermones de Adviento con sus festividades y Santos". Barcelona, 1.630.

AZCARATE, J.M.

- "El tema iconográfico del Salvaje". Archivo Español de Arte. 1.948.

BACCI, MINA.

- "Lettere inedite di Baccio del Bianco", "Paragone".

Revista di arte figurativa e letteratura. 1.963.

**BAÑOS DE VELASCO, J.L.**

- "Anneo Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales y su Impugnador impugnado de si mismo...". Madrid, 1.670.

**BARRIONUEVO DE, JERONIMO.**

- "Avisos... (1.654-1.658)". Madrid, 1.982.

**BEDMAR Y BALDIVIA, LUCAS ANTONIO DE.**

- "La Real entrada en esta Corte y magnifico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburg". Madrid, 1.690.

**BERMUDEZ, CEAN.**

- "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Real Academia de S. Fernando. Ed. consultada, 1.965.

**BERNIS, CARMEN.**

- "Los Trajes". "El corral de comedias". Escenario. Sociedad. Actores. Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid, 1.983-84.

**BERTAUT, FRANÇOIS.**

- "Journal de Voyage d'Espagne". Revue Hispanique nº 111. Octubre 1.929.

**BJURSTRÖM, P.**

- "Giacomo Torelli and Baroque Stage Design". Estocolmo, 1.962.

**BLUMENTHAL, ARTHUR R.**

- "Giulio Parigi and baroque stage design". "La Scenografia Barroca". Congreso C.I.H.A. Bologna, 1.979.

**BONET CORREA, A.**

- "Iglesias madrileñas del siglo XVII". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1.984.
- "Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras". "Teatro y Fiesta en el Barroco". Seminario U.I.M.P. Sevilla, Octubre de 1.985, dirigido por J.M. Díez Borque. Ediciones del Serbal.

**BOUNARROTI "IL GIOVANE", MICHELANGELO.**

- "Descrizione delle Felicissime Nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici". Firenze, 1.600.

**BOURBON DEL MONTE SANTA MARIA, G.**

- "Guidiubaldi e Marchionibus Montis Perspectivae Libri Sex, Pisauri Apud Hieronymum Concordiam, MDC".

**BOTTINEAU, IVES.**

- "L'art de cour dans l'Espagne de Phipippe V: 1.700-1.746". Burdeos, 1.962.

**BRAVO VILLASANTE, CARMEN.**

- Introducción a su edición de los "Emblemas morales" de Covarrubias Orozco 1.610. (Reproducción facsímil). Fundación Universitaria Española. Madrid, 1.978.

**BROWN, JONATHAN.**

- "Spanish Drawings in the Sperling Becquest". Master Drawings. 1.973.

**BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.**

- "Un palacio para el Rey". Alianza Forma. Madrid, 1.981.

**BUENDIA, J.R.**

- "Dos pintores madrileños de la época de Carlos II...". Príncipe de Viana, nº 98-99. Pamplona, 1.965.

**CADENAS Y VICENT, V.**

- "Diccionario Heráldico". Ed. Hidalguía. 1.954.

**CALDERON DE LA BARCA, P.**

- "Fieras afemina amor". B.A.E.
- "Los Hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea". Ed. Aguilar. Obras completas. Madrid, 1.987.
- "Apolo y Climene". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "El monstruo de los jardines". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "Los dos amantes del cielo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca, en favor de los profesores de la pintura...". Ed. por Nipho, M. en "Cajón de sastre literario". Madrid, 1.781.
- "Dicha y desdicha del nombre". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "La primer flor del Carmelo". Auto. Ed. Valbuena.
- "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "El hijo del Sol, Faetón". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La vida es sueño".
- "Amor, Honor y Poder". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La hija del Aire". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La fiera, el rayo y la piedra". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El galán fantasma". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "Casa con dos puertas, mala es de guardar". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.



- "El valle de la Zarzuela". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El gran mercado del mundo". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El castillo de Lindabridis". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La lepra de Constantino". Obras completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El divino Jasón". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El postrer duelo de España". B.A.E.
- "La Virgen del Sagrario". B.A.E.
- "Guárdate de agua mansa". B.A.E.
- "El jardín de Farelina". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.

#### CARDUCHO, VICENCIO.

- "Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias". Impreso con licencia por Fco. Martínez. Madrid, 1.633. (Edición utilizada, G. Cruzada Villamil).

#### CASTAÑEDA ALCOVER, V.

- "Arte del Blasón". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1.915.

#### CASTILLEJO, DAVID.

- "El Corral de Comedias". Escenarios. Sociedad. Actores. Cat. Ayuntamiento de Madrid. Teatro Español. Madrid, 1.984.
- "VI Dramaturgos, actores y ensayos". Escenarios. Sociedad. Actores. Cat. Ayuntamiento de Madrid. Teatro Español. Madrid, 1.984.

**CATURLA, Ma LUISA.**

- "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Revista de Occidente. Madrid, 1.947.
- "Los retratos del Salón Dorado en el Antiguo Alcázar de Madrid". Arch. Esp. de Arte. Madrid, 1.947.

**CAVESTANI, JULIO.**

- "Floreros y Bodegones en la Pintura Española". Madrid, 1.940.

**CEAN BERMUDEZ, J.A.**

- "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, 1.800. Ed. utilizada: Madrid, 1.965.

**CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE.**

- "Don Quijote de la Mancha".

**CIANCARELLI, R.**

- "Il proietto di una festa barocca, alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)". Roma, 1.987.

**COLONNA, FRANCESCO.**

- "Hpynerotomachia Poliphili". Ed. Facsímil prologada por Peter Dronke (Venetiis, Aldo Manuzio 1.499). Zaragoza. Ediciones del Pórtico, 1.981.

**CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, JUAN.**

- "Jardines". "Los jardines españoles del Marqués de Lozoya". 1.951.

**COPPOLA, CARLO.**

- "La Noze degli Dei". Florencia, 1.637. (Impreso en Florencia por Amadore Massi, y Lorenzo Landi en 1.637). Biblioteca Nacional. Madrid.

**CORDERO DE CIRIA, ENRIQUE.**

- "Huellas de los "falsos cricones" en la iconografía religiosa madrileña". "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Año XXVI, 1988-I. NUM. 95.

**COTARELO Y MORI, EMILIO.**

- "Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca". La última comedia de Calderón: su estreno.
- "Ensayo histórico sobre la zarzuela". Madrid, 1.934.

**CRiado DEL VAL, M.**

- "Campo literario de Castilla la Nueva". Madrid, 1.963.

**CHECA, F. y MORAN, J.M.**

- "El Barroco". Editorial Istmo.

**CHENEY, SHELDON.**

- "Stage Decoration". Nueva York, 1.928.

**D'AULNOY, MADAME.**

- "Relation du voyage d'Espagne...". Ed. en castellano: Madrid, tipografía de M. G. Hernández. 1.891.

**DEARBON MASSAR, PHYLLIS.**

- "Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco". Master Drawings, 1.977.

**DELEITO Y PIÑUELA, J.**

- "El Rey se divierte". Alianza Editorial. Madrid, 1.988.

**"DESCRIPCION..."**

- "Descripción verdadera y pvntal (sic) de la Real Magstvosa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisa de Borbon...". Biblioteca Nacional de Madrid. MAN. 3927 (9). Folio 129-144. Papeles Varios.

**DIAZ DEL VALLE, LAZARO.**

- "Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios 1.656-1.659".

**DIAZ PADRON, MATIAS.**

- "Pintura en la época de Calderón". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.981-82.

**DIAZ PADRON, M. y ROYO-VILLANOVA, M.**

- "D. Teniers, J. Brueghel y los gabinetes de pinturas". Cat. Museo del Prado. Madrid, 1.992.

**DIEZ BORQUE, JOSE MA.**

- "La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros". Ed. Del Serbal. Barcelona, 1.990.
- "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". "Teatro y fiesta en el Barroco". Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. (Sevilla, Octubre, 1.985). Editorial Serbal.

**DIEZ DEL CORRAL, LUIS.**

- "Velázquez, la Monarquía e Italia". Espasa Calpe. Madrid, 1.979.

**DUBREIL, JEAN.**

- "La Perspective Practique". París, 1.642. (Edición utilizada de 1.649, en la que no figura el nombre del autor). Biblioteca Nacional de Madrid.

**EGIDO, AURORA.**

- "La fiera, el rayo y la piedra". Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 1.989.
- "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón". Serta Philológica in honorem. F. Lázaro Carreter. Cátedra, 1.983.

**ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA.**

- Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1.963.

**FATAS, G. y BORRAS, M.**

- "Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática". Alianza Editorial. Madrid, 1.990.

**FLEKNIAKOSKA, J.L.**

- "La representation de l'Auto "La margarita preciosa" de Lope de Vega a Segovie en 1616", en "Le lieu theâtral a la Renaissance". Centre National de la Recherche Scientifique. París, 1.968.

**FRIEDRICH, H.**

- "Estructuralismo y estructura en la ciencia literaria". Calderón de la Barca. Santander, 1.972.

**GALLEGO, JULIAN.**

- "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.974 y Madrid, 1.987.
- "El cuadro dentro del cuadro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.991.
- "El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro". Revista de Occidente nº 73. 1.969.

**GARCIA MERCADAL, J.**

- "Viajes de extranjeros por España y Portugal". Ed. Aguilar. Madrid, 1.959.

**GUERRA DE LA VEGA, R.**

- "Jardines de Madrid I, El Retiro". Edición del autor. Madrid, 1.983.

GOMBRICH, E.H.

- "El sentido del orden". Estudio sobre psicología de las artes decorativas. Ed. G. Gili. Barcelona, 1.980.

GOMEZ TABANERA, J.M.

- "La conseja del hombre salvaje". Homenaje a Julio Caro Baroja. Madrid, 1.978.

GONZALEZ DE AMEZUA, MERCEDES.

- "Las armas en el teatro clásico español".
- "Armas y armaduras". Historia de las artes aplicadas e industriales en España por Antonio Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid, 1.982.

GRACIAN, BALTASAR.

- "Críticón".

HALL, JAMES.

- "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza Editorial. Madrid, 1.974.

HARALD HANSEN, H.

- "Historie du costume". Ed. Flammarion. París, 1.956.

HARTZENBUSCH, J.E.

- "Obras de Calderón". Biblioteca de Autores Españoles. Editorial Rivadeneyra. Madrid, 1.855.

HOMERO.

- "Iliada".

HORAPOLO.

- "Hieroglyphica". París, 1.551.

**HURTADO DE MENDOZA, A.**

- "Descripción del teatro, hecha por...", publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones preliminares" a las "Obras de Lope de Vega". B.A.E.

**JUNQUERA, PAULINA.**

- "Las Descalzas Reales, a la vez Convento y Museo". Goya núm. 42. Madrid, 1.961.

**JUSTI, C.**

- "Diego Velazquez und sein Jahrhundert". Bonn, 1.888. Edición española, 1.953.

**KAPPLER, CLAUDE.**

- "Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age". París. Payot, 1.980.

**KENYON, H.**

- "Color symbolism in early spanish ballads". RRQ. T. VI. 1.915.

**KLEIN, R. y ZERNER, H.**

- "Vitruve et le théâtre de la Renaissance". París, 1.978.

**LAFUENTE.**

- "Historia de España". Transcrito por el Duque de Maura en su libro "María Luisa de Orleáns. Reina de España. Leyenda e Historia". Calleja. Madrid.

**LARA GARRIDO, JOSE.**

- "El motivo de jardín en el teatro de Calderón". Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid, 1.981.

**LECLERC, HELENE.**

- "Les origines italiannes de l'architecture teâtrale moderne". París, 1.946.

**LEON PINELO.**

- "Anales de Madrid". Manuscrito de la Real Academia de la Historia. Folio 607.

**LOPEZ, D.**

- "Declaración magistral sobre Emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad, doctrina tocante a las buenas costumbres...". Nájera, 1.615.

**LOPEZ PINCIANO, ALONSO.**

- "Philosophia Antigua Poetica". Madrid, 1.596.

**LOPEZ TORRIJOS, ROSA.**

- "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid, 1.985.
- "Grabados y dibujos para la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns (1680)". Archivo Español de Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Dpto. de HA del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos Nº 231. Madrid, 1.985.

**LUNA, JUAN J.**

- "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio de Lorena. Obras inéditas en España". Revista "Goya". Marzo-Junio, 1.981. Centenario de Calderón.

**MAESTRE, RAFAEL.**

- "Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca". Universidad de Murcia, 1.989.

**MAROTTI, F.**

- "Lo spazio scenico". Roma, 1.974.



**MARTI MISSE, C. y MISSE MARTI, t.**

- "Conferencia sobre el traje histórico femenino desde los primeros tiempos hasta nuestros días". Ed. Martí. 1.940.

**MARTIN, JOHN RUPERT.**

- "The decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi". Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. London, New York, 1.972.

**MARTIN GONZALEZ, JUAN.**

- "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI". (Nuevos datos). AEA, XXXV (1.962).

**MARTINEZ, JUSEPE.**

- "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura". Ed. Akal. Madrid, 1.988.

**MARTINEZ DE LA VEGA, GERONIMO.**

- "Solenes i Grandiosas Fiestas que la nobre i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su Santo Pastor i Padre D. Tomás de Villanueva. Al muy ilustre Cabildo, i Canónigos de su Santa Iglesia Metropolitana". Editado en Valencia por Felipe Mey (1.620).

**MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA.**

- "Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa D'Aulnoy. Criticado historicamente por ...". Calleja. Madrid.
- "Vida y reinado de Carlos II". Ed. Aguilar. Madrid, 1.990.

**MARIANA, J.**

- "Historia General de España". B.A.E. Rivadeneyra. Madrid, 1.846-80.

**MARZIA, PIERI.**

- "La escena boschereccia nel Rinascimento italiano". Padova. Liviana. Ed. 1.983.

**MELLO, B.**

- "Trattato di scenotecnica". Roma, 1.984.

**MENDO, ANDRES.**

- "Príncipe Perfecto". León de Francia, 1661.
- "Príncipe perfecto y Ministros ajustados. Documentos políticos y morales". Salamanca, 1.657.

**MESONEROS ROMANOS, RAMON DE.**

- "El antiguo Madrid". Madrid, 1.861.

**MOLINARI, CESARE.**

- "Le Nozze degli Dei. Un saggio sui grande spettacolo italiano nei Seicento". Roma, 1.968.

**MONREAL, JULIO.**

- "Una comedia en el Buen Retiro". Ilustración Española y Americana. 1.872.

**MORALES, A. DE.**

- "Crónica General de España". Madrid: Benito Cano, 1.791-93.

**MUÑOZ MORILLEJO, J.**

- "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Madrid, 1.923.

**MURET, JEAN.**

- "Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667 par Muret...", publicadas por Morel Fatio. París A. Picard. 1.879.

**NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER.**

- "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1.982.
- "Del corral al Coliseo". El Teatro en Madrid (1583-1925). Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. Madrid, 1.983.
- "L'application de la perspective a la scène théâtrale dans les traités du XVIIe, XVIIIe siècles". I.R.E.M. Université de Lille, 1.993.
- "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de La fiera, el rayo y la piedra, dada en Valencia en 1.690". Diálogos Hispánicos de Amsterdam. 8/III.

**NEUMEISTER, SEBASTIAN.**

- "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca. 1.989.
- Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (Hado y divisa de Leonido y Marfisa, Loa). "Hacia Calderón". Cuarto Coloquio Anglogermano. Wolfenbüttel, 1.975. Editado por Walter de Gruyter. Berlín. New York.
- "Mythos und Repräsentation". München, 1.978.

**NUÑEZ DE CASTRO, ALONSO.**

- "Sólo Madrid es Corte". 1.658.

**ODGEN, DUMBAR H.**

- "The Italian Baroque Stage. Documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli Bibiena, Baldasare Orsini". University of California Press, 1.978.

**OROZCO DIAZ, E.**

- "El teatro y la teatralidad del Barroco".

- "Ruinas y jardines. Su significado y valor en la temática del Barroco". Temas del Barroco. Granada, 1.947.

#### OVIDIO.

- "Ars Amandi".

#### PACHECO, FRANCISCO.

- "Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas...". Sevilla, 1.649. (Nueva Edición, I. Valencia de D. Juan. Madrid, 1.956.

#### PADRES DE LA COMPAÑIA DE JESUS.

- "Cartas de algunos....". "Madrid y Enero 3 de 1634". Tomo XIII del Memorial Histórico Español. Madrid, 1.862.

#### PAEZ DE LA CADENA, F.

- "Historia de los estilos en jardinería". Ed. Istmo. Madrid, 1.982.

#### PALOMINO, A.

- "Museo Pictórico y Escala Optica". 1.724. Ed. Aguilar. Madrid, 1.947.

#### PANICALI, ANNA.

- "Il sipario dal mito all'illusione". "L'avventura del Sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale". Ubulibri. Milano, 1.984.

#### PANOFSKY, E.

- "Estudios sobre iconología". Alianza Universidad. Madrid, 1.985.

#### PAUSANIAS.

- "Descriptio Graeciae". Ed. de Londres, 1.977.

**PAZ Y MELIA, A.**

- "Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Exmo. Señor Duque de Medinaceli". Madrid, 1.915-1.922.

**PEDRETTI, CARLO.**

- "Desins d'une scène, executés par Léonard de Vinci pour Charles D'Amboise (1506-1507)". Jean Jacquot, "Le lieu theatral a la Renaissance".

**PELLICER, CASIANO.**

- "Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España". Ed. Labor. Barcelona, 1.975.

**PELLICER Y TOVAR, J.**

- "Avisos históricos", en Antonio Valladares, "Seminario Erudito" 31. Madrid, 1.790.

**PEREZ DE MONTALBAN, JUAN.**

- "No hay visa como la honra". B.A.E. XXXIII, 564.

**PEREZ PASTOR, C.**

- "Documentos para la bibliografía de Don Pedro Calderón de la Barca". Madrid, 1.905.

**PEREZ SANCHEZ, A.E.**

- "El dibujo español de los Siglos de Oro". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.980.
- "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)". Museo del Prado. Cat. M. Cultura. Madrid, 1.986.
- "Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos Españoles de los siglos XV-XVI-XVII". Madrid, 1.972.
- "Pintura española de Bodegones y Floreros de 1.600 a Goya". Madrid, 1.984. Ministerio de Cultura.

- "José Caudí, Arquitecto y Decorador". Actas del Congreso sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid, 1.981.
- "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón". "Goya". Revista de Arte. Nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. (Centenario de Calderón).
- "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca, 1.989.
- "Torpeza y humildad de Zurbarán". Revista "Goya", Núms. 64-65. 1.965.

#### POLENTINOS, CONDE DE.

- "Arcos para la entrada en Madrid de la Reina da. María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II". Bol. Soc. Esp. de Excursiones. Madrid, 1.920

#### POLOVEDO, E.

- "Machine e ingegni del Teatro Farnese". 1.959.

#### POZZO, D'ANDREA.

- "Prospetiva de Pittorie e Architetti". Roma, 1.700. Edición consultada existente en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sig. 2508-9).

#### QUIÑONES DE BENAVENTE.

- "El guarda-infante".

#### RECOULES, HENRI.

- "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro". B.R.A.E. LV 1.975.

#### RICCI, CORRADO.

- "La Scenografia italiana". Fratelli Treves. Editori Milano, 1.930.

**RICCI, GIULIANA.**

- "Teatri d'Italia". Milán, 1.971.

**RIPA, CESARE.**

- "Iconología". Akal/Arte y Estética.

**RODRIGUEZ BERNIS, SOFIA.**

- "Muebles". "El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores". Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. Cat. Madrid, 1.984.

**RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.**

- "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989.

**RODRIGUEZ DE MONFORTE, P.**

- "Sueños misteriosos de la escritura". Madrid, 1.687. Biblioteca Nacional de Madrid.
- "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelippe quarto...en el Real Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666.

**RUBIO ALVAREZ, F.**

- "Andanzas de Hércules por España, según la "General Historia" de Alfonso el Sabio". Archivo Hispalense. 1.956.

**RUIZ LAGOS, M.**

- "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. Centenario de Calderón.
- "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". An. Inst. Est. Madrid, 1.971.

RULL, ENRIQUE.

- "Calderón y la pintura". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.981-82.

SAAVEDRA FAJARDO, D.

- "Idea de un Príncipe político christiano representada en Cien Empresas". Munich, 1.640. Milán, 1.642. (Edición "Obras Completas", por A. González Palencia). Madrid. Aguilar, 1.946.

SABBATINI, NICOLA.

- "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". Marie y René Canavaggia y Louis Jouvet. Idées et Calendes. Neuchâtel, 1.942.

SAEZ PIÑUELA, M.J.

- "Goya". Núms. 64-65. 1.965.

SALAZAR, A.M.

- "Calderón and the Royal Entry of 1649". Hispanic Review. 1.966.

SALTILLO, MARQUES DEL.

- "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII". Boletín de la Real Academia de la Historia (1947).
- "Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)". Bol. R. Acad. de la Historia. Madrid, 1.947.

SALVA, JAIME.

- "La fragata del Buen Retiro". Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1.949.

SANCHEZ CANTON, F.J.

- "Fuentes literarias para la historia del arte". (Madrid, 1.923-1.941).



- "Los retratos de los reyes de España". 1.948

**SAN PEDRO, DIEGO DE.**

- "Obras". Ed. S. Gili y Gala. Clásicos Castellanos. Madrid, 1.950.

**SANTARELLI, EMILIO.**

- "Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni". Florencia, 1.870.

**SENTENACH, N.**

- "El Escudo de España". Segunda Edición. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1.916.

**SERLIO BOLOGNESE, SEBASTIANO.**

- "I sette libri dell'Architettura". Venecia 1.584. (ed. fac.). Arnaldo Formi Editori. Bologna, 1.978.
- "Il Secondo Libro de Prospettiva, en Tutte l'Opere d'Architettura di ...". Venecia, 1.599.
- "Regole generali di architettura, Venetia, appresso Francesco Rampezetto 1.592".

**SERRERA, J.M.**

- "Zurbarán". Cat. M. Cultura. Madrid, 1.988.

**SHERGOLD, N.D.**

- "A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century". Oxford, 1.967.

**SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.**

- "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London. Madrid, 1.982.

- "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara. Tamesis Books Limited. Madrid, 1.970.

**SIMON, JOSE.**

- "Fraudes en la construcción del Antiguo Alcázar madrileño". AEA, XVIII (1.945).

**SOLORZANO PEREIRA, IOANNES.**

- "Emblemata Regio Política". s.l. 1.651.

**SULLIVAN.**

- "Baroque Painting...", 1.986.

**THIEME, ULRICH y BECKER, FELIX.**

- "Lotti". "Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 23". Leipzig, 1.929.

**TIRSO DE MOLINA.**

- "La venganza de Tamar". B.A.E. IV.

**TORMO, ELIAS.**

- "Las Iglesias del Madrid Antiguo". Instituto de España. Reedición Madrid, 1.979.
- "La Apoteosis Eucarística de Rubens". Archivo Español de Arte. XV. 1.942.
- "En las Descalzas Reales II". 1.945.
- "Las viejas series icónicas de los Reyes de España". Madrid, 1.916.

**TOVAR MARTIN, VIRGINIA.**

- "Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII". Madrid, 1.975.
- "Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.991.

- "Juan Gómez de Mora, Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid". Cat. Exposición de J. Gómez de Mora. Museo Municipal. Madrid, 1.986.

**USTARROZ, JUAN A.**

- "Descripción de la casa de Lastanosa". Fuentes literarias para la Historia del Arte Español por F.J. Sánchez Cantón. Madrid, 1.941.

**VAENIUS, OTHO.**

- "Amorum Emblemata". F. Foppens. Bruselas, 1.667. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R/8727.
- "Theatro moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R-9242.

**VALBUENA BRIONES, ANGEL.**

- "El reflejo de Oriente". Prólogo a las Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- Nota preliminar a "El mayor encanto, Amor". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.969.
- "Calderón y la comedia nueva". Austral. Madrid, 1.977.
- Nota preliminar a "Hado y divisa...". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.956.
- Nota preliminar a "Eco y Narciso". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid.

**VALBUENA PRAT, ANGEL.**

- "La escenografía de una comedia de Calderón". "La fiera, el rayo y la piedra". Archivo Español de Arte y Arqueología. 1.930.
- "Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras". Juventud. Barcelona, 1.941.

**VALDA, BAUTISTA J.**

- "Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Por el supremo decreto

del S. Pontífice Alexandro VII". Valencia, 1.663.

**VALERIANI, IOANNIS PIERII.**

- "Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentari". Basileae, 1.556 y 1.575.

**VAREY, J.E.**

- "L'Auditoire du salón dorado del I'Alcázar de Madrid au XVII siède". Ed. Jean Jacquot. París 1.968.
- "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII". Anales del Instituto de Estudios Madrileños, IV. 1.969.
- "The audience and the Play at Court Spectacles: the role of the King". Bolletin of Spanic Studies. 1.984.
- "La mise en scene de l'Auto Sacramental a Madrid au XVIe y XVIIe siecles", en "Le lieu théâtral a la Renaissance". Centre Nationale de la Recherche Scientifique. París, 1.968.
- "Scenes, machines and the theatrical experiencie in Seventeenth-Century Spain". Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bolonia, 1.985.
- "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro". Revista: "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 71. 1.981-II.
- "Cavemen in Calderón (and some cavewomen)". Approaches to the Theatre of Calderón.
- "The Use of Costume in some Plays of Calderón". Calderón and the baroque Tradition. Ed. por Kurt Levy. Ontario Wilfrid Laurier University Press, 1.985.

**VAREY, J.E. y SALAZAR, A.M.**

- "Calderón and The Royal Entre of 1.649". Hispanic Review (1.966).

**VEGA CARPIO, LOPE DE.**

- Publicado por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las Obras de Lope de Vega. B.A.E. 188.

- "La selva sin Amor". B.A.E.
- "Los Hechos de Garcilaso".
- "Las bizarrias de Belisa". B.A.E. XXXIII, 564.
- "El paraíso de Laura".
- "Diálogo militar".
- "Ursón y Valentín".

**VILLAMEDIANA, CONDE DE. (TARSIS, JUAN DE).**

- "Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez". Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las Obras de Lope de Vega. B.A.E. 188.

**VITRUVIO.**

- "De Architectura Libri Decem, V".

**VOSSLER.**

- "Lope de Vega y su tiempo". Madrid, 1.933.

**WARREN, T. MC CREADY, PHD.**

- "La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos". Impreso por el autor. Toronto, 1.962.

**WILSON, E. y SAGE, J.**

- "Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón". Londres, 1.964.

**ZABALETA.**

- "El día de fiesta por la mañana y por la tarde". Biblioteca Clásica Española. Barcelona, 1.885.

**ZAMORA, ANTONIO.**

- "Comedia Nueva Intitulada Todo lo Vence el Amor. Fiesta que se executó a sus Magestades en el Coliseo... En celebrad del.... nacimiento de nuestro... Príncipe

Don Luis Fernando de Borbon. Año de 1707". Biblioteca Nacional. Madrid (Sig. T-19651).

**ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ, TERESA.**

- "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I". Revista "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 100. 1.989-II.

## LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS

### PRIMERA PARTE

#### CAPITULO I

- FIG. 1: Plano del Coliseo del Buen Retiro (1.655).
- FIG. 2: CARLIER. Planta del Coliseo del Buen Retiro (1.712).
- FIG. 3: VAN LONCHON. Representación del Ballet de la Prosperidad en el Palacio del Cardenal (1.641).
- FIG. 4: HARREWYN. Representación para la Corte (1.680).
- FIG. 5: PALLADIO y SCAMOZZI. Vicenza. Teatro Olímpico. Frente de la escena (1.580).
- FIG. 6: A. PALOMINO. "El Museo Pictórico y Escala Optica". (1.715). Ilustración del Capítulo VI: "De la delineación de teatros... de perspectiva".
- FIG. 7: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Cómica". Venecia, 1.599.
- FIG. 8: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Trágica". Venecia, 1.599.
- FIG. 9: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Satírica". Venecia, 1.599.

#### CAPITULO II

- FIG. 1: PARMA. Teatro Farnesio. Arco proscenio construido por G.B. ALEOTTI entre 1.618-1.619.
- FIG. 2: F. RIZI. "Decoración teatral o efímera para un festejo real". (Segunda mitad del siglo XVII). Biblioteca Nacional. Madrid.
- FIG. 3: ANONIMO. "Dibujo para una decoración teatral palaciega". Biblioteca Nacional. Madrid.
- FIG. 4: ALCIATO. Imagen gráfica del "Emblema XXII". Lyon, 1.549.

- FIG. 5:** VAENIUS. "Teatro moral de la vida en Cien Emblemas". "Emblema 76". Detalle de Palas. Grabado de F. Foppens.
- FIG. 6:** S. DE HERRERA Y BARNUEVO. "Alegoría con Minerva". Florencia, Uffizi.

### CAPITULO III

- FIG. 1:** A. PARIGI. Telón para "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2:** L. BURNACINI. "La Monarchia latina trionfante" (1.678). Munich. Deutsches Theatermuseum, früher Clara-Ziegler-Stiftung.
- FIG. 3:** B. DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". Calderón. Dedicatoria e Introducción. (1.653). Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 4:** F. HERRERA EL MOZO. El Salón Dorado del Alcázar de Madrid, y boca de teatro con cortina. (1.672). Florencia, Uffizi.
- FIG. 5:** GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón. Frontis con cortina (1.690). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6:** F.I. RUIZ DE LA IGLESIA. Dibujo para la cortina de "Ipodamia y Pelope", de S. Rejón (1.698). Archivo Patrimonio Nacional.
- FIG. 7:** A. PALOMINO. Dibujo para la cortina de "Todo lo vence el amor", de Antonio de Zamora (1.707). Archivo Patrimonio Nacional.
- FIG. 8:** A. MITELLI Y A.M. COLONNA. Boceto para techo. Madrid. Museo Municipal. (Dpto. del M. Prado).
- FIG. 9:** CARREÑO Y RIZI. Tema central de la decoración de la bóveda de San Antonio de los Alemanes. Madrid.
- FIG. 10:** ANONIMO. Jeroglífico 44 del "Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M.C. de la Emperatriz doña Maria de Austria...". Madrid, por Luis Sánchez, 1.603. Madrid. Biblioteca Nacional.



- FIG. 11: P. VILLAFRANCA. Detalle del frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelipe quarto...". Madrid, 1.666. Biblioteca Nacional.
- FIG. 12: Jeroglífico del libro de P. Rodríguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelipe quarto...en el Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: "Geroglyfico, 70" del libro de Martínez de la Vega. Valencia, 1.620. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 14: G. MONTENAY. Imagen gráfica del "Emblema XLV". Francfort, 1.619. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 15: VAENIUS.. Imagen gráfica de un emblema de su "Amorum Emblemata", F. Foppens. Bruselas 1.667. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 16: ANONIMO MADRILEÑO. Mediados del S. XVII. Decoración mural. Florencia, Uffizi.
- FIG. 17: D. MANTUANO. Proyecto de bóveda. Madrid. Prado.
- FIG. 18: F. RIZI. Cartela decorativa. Florencia. Uffizi.
- FIG. 19: F. RIZI. Cartela decorativa. Florencia. Uffizi.
- FIG. 20: Escuela madrileña, círculo de Carreño. "Cupidos jugando y disparando flechas". Colección Barcia nº 652. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 21: S. DE HERRERA BARNUEVO. "Cupido abrazado a un águila". Colec. Barcia nº 399. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 22: ANONIMO MADRILEÑO. "Cupido disparando a dos serpientes". (Barcia 633). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 23: CLAUDIO COELLO. "Motivos decorativos y mitológicos encuadrando un soneto". Florencia. Uffizi.
- FIG. 24: Capilla del Milagro (1.678). Detalles de la cúpula. "Angeles niños portando guirnaldas de flores". Madrid. Descalzas Reales.
- FIG. 25: VAN DER HAMEN. "Ofrenda a Flora". Madrid. M. Prado.

## SEGUNDA PARTE

### CAPITULO I

- FIG. 1: HERRERA "EL MOZO". "Los celos hacen estrellas" (1.672). El Salón dorado del Alcázar de Madrid, y boca de teatro. (Oesterreichische Nationalbibliothek).
- FIG. 2: P. DE VILLAFRANCA. Frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte, "Descripción de las Honras que se hicieron a... D. Phelippe quarto... en el Real Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.966. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Introducción. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 4: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada III. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 5: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada III. "Templo de Venus". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6: B. BOUNTALENTI. "Intermezzo de La Pellegrina". "L'Armonia delle Sfere". Florencia, 1.589.
- FIG. 7: ALONSO CANO. (Atribución). "Dos reyes visigodos". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 8: S. NEUMEISTER. "Planta del Coliseo el día 3 de marzo del año 1.680 (Calderón, Hado y divisa de Leonido y de Marfisa, Loa).
- FIG. 9: JUAN B. MAINO. "Recuperación de Bahía del Brasil". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: J. CAUDI. "Altar de San Luis Beltrán". Valencia, 1.674.

## CAPITULO II

- FIG. 1: ALFONSO PARIGI. "Selva de Diana". Segunda escena de "Le Nozze degli Dei". C. Coppola (Florenzia, 1.637). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: C. DE LORENA. "Paisaje con Santa María Magdalena". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada primera "perspectiva de bosque". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Jornada Segunda. Teatro de bosque. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 5: ALCIATO. "Emblemata...". Imagen gráfica del "Emblema LVI". Lyon, 1.549. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6: B. BOUNTALENTI. (1.536-1.608). "La Reggia di Nettuno". Londres. Colección del Duque de Deoushire.
- FIG. 7: Máquina para fingir el movimiento de las olas en el teatro y efecto de barco navegando. Enciclopedia Diderot et D'Alembert. Section 1, Pl. XXIII.
- FIG. 8: GIULIO PARIGI. "La Nave di Americo Vespucci". Intermedio IV de "Il Giudizzio di Paride". Florenzia, 1.608.
- FIG. 9: C. DE LORENA. "Embarco en Ostia de Santa Paula Romana". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: JUAN B. MAINO. "Recuperación de Bahía del Brasil". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 11: Reconstrucción del mecanismo para el efecto de manantial o arroyo continuo. B. Buendia sobre diseños de Mello.
- FIG. 12: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Primera Jornada. "Perspectiva de mar". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653). Teatro de marina. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.

- FIG. 14: JEAN DUBLEIL. "Pratique VI". "Perspective Pratique". "III Partie". Paris, 1.649. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 15: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Primera Jornada. "Gruta de las Parcas". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 16: Teatro de gruta con aparición de Júpiter. Enciclopedia Diderot et D'Alembert. Section 2. Pl. XII. Fig. 2.
- FIG. 17: Plano de tejado en Belvedere sobre el tablado del Corral del Príncipe (1.713). Madrid, Archivo de la Villa.
- FIG. 18: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Escena de la Primera Jornada con la caída de "La Discordia". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 19: J. CAUDI. Carroza de las Fiestas de Valencia, 1.663 (Valda).
- FIG. 20: J. CAUDI. "Carro de los Carpinteros". Fiestas de la Inmaculada. Valencia, 1.663 (Valda).
- FIG. 21: Tarasca para el Corpus de 1.674. Madrid. Archivo Municipal de la Villa.

### CAPITULO III

- FIG. 1: ALFONSO PARIGI. Escena de la "Gruta de Vulcano". "Le Nozze degli Dei". C. Coppola. (Florenia, 1.637). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: LEONARDO DA VINCI. Bocetos de una maquinaria escénica para una producción de "Orfeo" de Poliziano, 1.490. MS Arundel 263, f. 224. Bristish Library.
- FIG. 3: Maqueta del decorado móvil ejecutada por C. Jones, Universidad de California -Los Angeles-, con la colaboración de William W. Melnitz y Steinitz, después de la interpretación por Carlo Predetti de los dibujos de Leonardo.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "La gruta de Morfeo". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.

- FIG. 5: A. POZZO. "Prospettiva de Pittori e Architetti". Roma, 1.700. Parte II, Fig. XLII. "Teatro di Anticamera". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6: ANONIMO. "Damas sobre un estrado". Grabado del siglo XVII.
- FIG. 7: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (Valencia, 1.690). Jornada Tercera. "Teatro regio". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 8: J. GARCIA HIDALGO. "Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura...". "Interior. Vestíbulo decorado con pinturas y muebles". (Madrid, 1.680-1.693). Madrid. Biblioteca de Palacio.
- FIG. 9: V. POLERO Y TOLEDO. "La Cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro". Oviedo. Museo de Bellas Artes. (Dto. del Prado).
- FIG. 10: ALFONSO PARIGI. Escena de "Il Trionfo de la Pietá".
- FIG. 11: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "Escena del Infierno". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 12: J. CAUDI. Boceto para una tarasca del Corpus. Madrid, 1.683.
- FIG. 13: GIULIO PARIGI. "L'Inferno: consiglio di demoni". Acto I, escena una de "La Regina Sant'Orsola". Florencia, 1.624.
- FIG. 14: "Abrasión de bosque". Enciclopedia Diderot et D'Alembert, Section 2, Pl. VII, Fig. 3.
- FIG. 15: Máquina de volcán. Enciclopedia Diderot et D'Alembert, Section 2, Pl. XII, Fig. 3.
- FIG. 16: GIULIO PARIGI. "Isóla d'Alcina ardente". Escena III. "La Liberazione di Ruggiero". Florencia, 1.625.

#### CAPITULO IV

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (Valencia, 1.690). Teatro de jardín. Jornada II. Anaxarte, Anteros sobre el pavón. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 2: F. HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas". (1.672). Acto I. Jardín.
- FIG. 3: ANONIMO MADRILEÑO. (1ª mitad del siglo XVII). "Vistas de los Jardines de la Casa de Campo con la estatua ecuestre de Felipe III". Madrid. Museo Municipal.
- FIG. 4: L. MEUNIER. El Jardín de la Reina, con la estatua ecuestre de Felipe IV. Londres. British Library.
- FIG. 5: JUSEPE LEONARDO. "Rendición de Juliers". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 6: JUSEPE LEONARDO. "Toma de Brisach". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 7: GIULIO PARIGI. "Giardino di Calipso". "Intermezzo" de "Il Giudizzio di Paride" (Florenia, 1.608). Roma. Gabinetto delle Stampe.
- FIG. 8: GIULIO PARIGI. "Jardín de Venus". Escena III. "Le Nozze degli Dei". C. Coppola. Florenia, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 9: D. VELAZQUEZ. "La fuente de los Tritones". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: DIEGO DE VIANA. Proyecto para una fuente de jaspe. Madrid. Archivo Histórico de Protocolos.
- FIG. 11: CLAUDIO COELLO. "Diana". Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 12: TORRELLI DI FANO. Decoración para una representación de "Andrómeda y Perseo". Viena. Biblioteca Albertina.
- FIG. 13: C. VIGARINI. Decorado para "Atys", de Lully. París. 1.678. (Grabado de Lalurette, según François Chauveau).
- FIG. 14: J. CAUDI. Jeroglífico de la Fiesta de canonización de San Luis Beltrán. Valencia, 1.673. (Grabado).
- FIG. 15: BACCIO DEL BIANCO. "Dos aves". (Dibujo). Florenia. Biblioteca Marucelliana.
- FIG. 16: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Teatro de monte. Jornada III. Madrid. Biblioteca Nacional.

"Prospectiva de Pittori e Architetti". Roma, 1.700. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 31: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 32: J. DUBREIL. "Pratique XI". "Perspective Pratique". "Troisiesme partie". París, 1.649. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 33: F. RIZI. "El Auto de Fe de 1.680". (Detalle). Madrid. Museo del Prado.

### PARTE TERCERA

#### CAPITULO I

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada Primera. "Fragua de los Cíclopes". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: Grabado de la "Empresa Política XVII" del libro de Saavedra Fajardo, "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresa". Amberes, 1.678.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Bosque. Detalle del personaje de Perseo. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 5: IÑIGO JONES. Diseño de traje para Carlos I, en "Coelum Britannicum". 1.634. The Trustees of the Chatsworth Settlement.
- FIG. 6: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada Primera. "Lucha de Cupido y Anteros". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 7: HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas", 1.672. Apoteosis de Isis. Acto II. Detalle de la figura de Mercurio.

- FIG. 8: V. SALVADOR GOMEZ. "Mercurio con otras figuras decorativas". (Dibujo). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 9: LUCAS VALDES. "Héctor". (Dibujo). Londres. Instituto Courtauld.
- FIG. 10: "Suicidio de Ayas". Madrid. Colección particular.
- FIG. 11: E. RUIZ. "Soldado con capotillo de dos aldas, calzones, medias y sombrero (1.634)".
- FIG. 12: F. CASTELO. "La recuperación de la isla de San Cristóbal". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 13: A. PEREDA: "El socorro de Génova". Madrid. Museo del Prado.

## CAPITULO II

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". 1.690. Jornada I. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". 1.690. Jornada III. "Templo de Venus". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Marqués de Santa Cruz". Madrid. Colección del Marqués de Santa Cruz.
- FIG. 4: PETER SCHENCK. "Fco. Luis Príncipe Borbón". (Grabado). Amsterdam, finales del siglo XVII.
- FIG. 5: D. VELAZQUEZ. "Hombre embozado". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.

## CAPITULO III

- FIG. 1: ANTONIO PUGA. "El afilador". Leningrado. Museo del Ermitage.
- FIG. 2: ANTONIO PUGA. "El afilador". Leningrado. Museo del Ermitage.



#### CAPITULO IV

- FIG. 1: F. ZURBARAN. "Almanzor". Madrid. Colección particular.
- FIG. 2: FRANS FRANCKEN II. "La construcción de la Torre de Babel". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: FRANS FRANCKEN II. "La Cena del Rey Baltasar". Sevilla. Catedral.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Jardín. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 5: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Marina. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

#### CAPITULO V

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada Tercera. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: DIEGO VELAZQUEZ. "Los Santos Ermitaños". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "La gruta de Morfeo". Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

#### CAPITULO VI

- FIG. 1: CARREÑO DE MIRANDA. "El Embajador de Potemkin". Madrid. Museo del Prado.

#### CAPITULO VII

- FIG. 1: A. DEL CASTILLO. "Escena campesina". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.

- FIG. 2: E. RUIZ. Figurín de labrador rico.
- FIG. 3: A DEL CASTILLO. "Dos campesinos". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 4: ANTONIO PUGA. "La taberna". Barcelona. Colección Milicua.
- FIG. 5: E. RUIZ. Figurín de criado.
- FIG. 6: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Jardín. Detalle del personaje de Bato. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 7: Grabado del siglo XIX inspirado en imágenes de la Edad de Oro de la Caballería (siglo XV). Perteneciente al libro de E. Kottenkamp "The History of Chivalry and Armor".

### CAPITULO VIII

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada Primera. Detalle de Irífile. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: J. RIBERA. La Magdalena adolescente o Santa Tais. Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Magdalena penitente". Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 4: P. DE MENA. "Magdalena penitente". Escultura policromada. Valladolid. Museo de Escultura.
- FIG. 5: J. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA. "Traje de teatro a la antigua española". Madrid, 1.777.
- FIG. 6: CARREÑO DE MIRANDA. María Luisa de Borbón (Orleáns). 1.678. Guadalupe. Monasterio.
- FIG. 7: C. COELLO. "Dña. Nicolasa Manrique". Madrid. Instituto Valencia D. Juan.
- FIG. 8: C. COELLO. "Dña. Teresa Francisca de Mudarra". Bilbao. Museo de Bellas Artes.
- FIG. 9: Dama distinguida en traje de verano. Corte de Versailles. (Talla dulce iluminada). París, hacia 1.695.

- FIG. 10: VAN KESSEL. "Familia en un jardín". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 11: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 12: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada II. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas". (1.672).
- FIG. 14: C. COELLO. "Alegoría de las bodas de Carlos II y María Luisa de Orleáns". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 15: ANONIMO DEL SIGLO XVII. Actriz del siglo XVII. Madrid. Descalzas Reales.

#### CAPITULO IX

- FIG. 1: F. ZURBARAN. "Santa Cristina". Estrasburgo. Museo de Bellas Artes.
- FIG. 2: IÑIGO JONES. Vestido para Enriqueta María en "Cloridia", 1.631. Dibujo. The Trustees of the Chastwort Seettlement.
- FIG. 3: P.P. RUBENS. "El Triunfo de la Iglesia". Cartón para tapíz. Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Costume". (Dibujo). Florencia. Uffizi, Gabinete de dibujos y Estampas.
- FIG. 5: J. RIBERA. "Combate de mujeres". Madrid. Museo del Prado.

#### CAPITULO XI

- FIG. 1: F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 74" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 2: F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 82" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 3: Detalle del frontispicio compuesto por L.R. de Prado y dibujado por F. Rizi y grabado por P. de Villafranca, perteneciente al libro anónimo, "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna...Maria Ana de Austria". Madrid, 1.650. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 4: P. DE VILLAFRANCA. Grabado del libro de J. Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...". Madrid, 1.670. Santander. Biblioteca M. Pelayo.

## CAPITULO XII

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada I. Irífile y Damas. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

## APENDICE 4

- FIG. 1: Detalle del "hombre salvaje" que figura en una pátera de origen púnico de estilo orientalizante (posiblemente del siglo VII). J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 2: Escultura en bulto redondo que aparece en la portada de la iglesia románica de Semur-en-Auxois (Côte-d'Or, Francia), del siglo XII, en la que se representa a un juglar acompañado de un hombre salvaje. J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 3: Representación fantástica de un Cercopiteco hembra, variedad de hombre salvaje de las Indias, según Gesner (1.551). J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 4: Valladolid. Fachada de San Gregorio.

FIG. 5: Guadalajara. Palacio del Infantado. "Salvajes sosteniendo un escudo".

FIG. 6: C. RIPA. "América". "Iconología". Siena, 1.613.

#### APENDICE 5

FIG. 1: SAAVEDRA FAJARDO. "Empresa Política XXXIII". "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresas". Milán, 1.642.

FIG. 2: CARREÑO DE MIRANDA. "Retrato de Carlos II, joven". (1.673). Madrid. Museo del Prado.

FIG. 3: L.P. HONDT. (Bruselas, 1.686). Frontispicio del libro, "Sueños misteriosos de la Escritura", de P. Rodriguez de Monforte. (Madrid, 1.687). Madrid. Biblioteca Nacional.

FIG. 4: R. COLLIN. "Retrato de Carlos II". Bruselas, 1.686. (Grabado). Madrid. Gabinete de Estampas del Museo Municipal.

FIG. 5: CARREÑO DE MIRANDA. "Carlos II, armado". Toledo. Museo del Greco (Dto. del Prado).

## I N D I C E      G E N E R A L

- AGRADECIMIENTOS. (PAG. 2).
- PREAMBULO. (PAG. 3).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 7).

### PARTE PRIMERA

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 9).

### CAPITULO I

#### A) ESTUDIO DE LA SALA DONDE SE REPRESENTO "HADO Y DIVISA..."

- LA SALA DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO. (PAG. 10).
- EL PUNTO DE VISTA REAL. (PAG. 18).
- LA ILUMINACION DE LA SALA. (PAG. 22).

#### B) EL ESCENARIO DEL COLISEO Y LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN LA REPRESENTACION DE "HADO Y DIVISA..."

- EL ESCENARIO. (PAG. 26).
- LA TECNICA TEATRAL DE ORIGEN ITALIANO EN NUESTRO TEATRO DE CORTE. (PAG. 29).
- LOS BASTIDORES Y LAS BAMBALINAS. (PAG. 33).
- LAS MUTACIONES Y TRAMOYAS. (PAG. 37).
- LAS LUCES DEL ESCENARIO. (PAG. 43).

- CONCLUSIONES. (PAG. 46).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 48).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 67).

## CAPITULO II

### "EL PORTICO DEL TEATRO EN "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 72).
- LA ADOPCION DEL "ARCO PROSCENIO" EN EL TEATRO ESPAÑOL. LAS REALES FIESTAS DE ARANJUEZ. (PAG. 75)
- LOS PORTICOS DISFRAZADOS. EL PORTICO DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 77).
- FUNCION SIMBOLICA DEL ARCO PROSCENIO EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 80).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 84).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 86).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 93).

## CAPITULO III

### "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA..."

- LA INTERVENCION DE LA CORTINA EN NUESTRAS PRIMERAS REPRESENTACIONES ESCENICAS. (PAG. 97).
- ANTECEDENTES EN ITALIA DEL "TELON-PREFACIO". (PAG. 100).
- LA CORTINA EN EL TEATRO CORTESANO ESPAÑOL. (PAG. 102).
- "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 110).
- LA CORTINA DE "HADO Y DIVISA..." COMO TELON EMBLEMATICO. (PAG. 135).
- RELACION DE ESTA CORTINA CON LAS DE OTRAS REPRESENTACIONES. (PAG. 139).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 142).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 143).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 163).

## APENDICE 1

- DESCRIPCION HECHA POR CALDERON DE LA SALA DEL COLISEO, FRONTIS Y CORTINA DEL TEATRO. (PAG. 175).

## PARTE SEGUNDA

### MUTACIONES TEATRALES EFECTUADAS EN EL ESCENARIO DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO EN LA REAL FIESTA DEL DIA TRES DE MARZO DE 1.680.

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 180).
- INTRODUCCION. (PAG. 181).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 185).

## CAPITULO I

- LA ESCENOGRAFIA DE LA LOA DE "HADO Y DIVISA...", PASO A PASO. (PAG. 187).
- CONCLUSIONES. (PAG. 200).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 203).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 213).

## CAPITULO II

### PRIMERA JORNADA. COMEDIA.

- EL TEATRO DE BOSQUE. (PAG. 220).
- DE COMO SE OPERO SEMEJANTE CAMBIO. (PAG. 222).
- EL "MONTE" Y EL PROCEDIMIENTO ESCENICO DE LA "CAIDA DEL CABALLO". (PAG. 224).
- PLASTICA, EFECTOS Y MOVIMIENTO ESCENICO, COMO CONJUNTO TEATRAL PERFECTO. (PAG. 227).
- EL TEATRO DE MARINA. (PAG. 228).



- LA GRUTA COMO MORADA Y PRISION DE LA SALVAJE MARFISA. (PAG. 240).
- LA APARICION EN ESCENA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA. EL PESCANTE. (PAG. 245).
- EL PASEO POR LO ALTO DEL TEATRO DE LA SIERPE CON MEGERA Y MARFISA. (PAG. 249).
- LA SIERPE DE CAUDI Y SU RELACION CON OTRAS INVENCIONES. (PAG. 251).
- EFECTOS ESPECIALES COMO PARTE INTEGRAL DE UN MUNDO MAGICO LLEVADO AL TEATRO. (PAG. 255).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 261).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 277).

### CAPITULO III

#### SEGUNDA JORNADA. COMEDIA

- EL TEATRO DE BOSQUE, PEÑASCOS Y GRUTA CON VISIONES AL COMIENZO DE LA SEGUNDA JORNADA. (PAG. 289).
- UNA GRUTA CON APARIENCIAS EN SU INTERIOR. (PAG. 292).
- LA DOBLE FUNCION ESCENOGRAFICA DE LA GRUTA EN LA SEGUNDA JORNADA. (PAG. 296).
- LAS PRODIGIOSAS VISIONES DEL "GABINETE REAL" Y DEL "SALON REGIO". (PAG. 297).
- EL TEATRO DE "BOSQUE ENMARAÑADO" CON EL "MONTE ETNA" EN EL FORO. (PAG. 308).
- "EL TEATRO DE FUEGO". (PAG. 312).
- LA NUEVA APARICION DE MEGERA Y EL ESTALLIDO DEL VOLCAN CON PAVOROSO INCENDIO INCLUIDO, COMO FINAL DE LA JORNADA. (PAG. 315).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 322).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 336).

### CAPITULO IV

#### TERCERA JORNADA. COMEDIA

- UN TEATRO DE "TRANSICION" EN EL COMIENZO DE JORNADA. (PAG. 347).
- EL MOTIVO DE JARDIN. (PAG. 349).
- LA MUTACION DE JARDIN. (PAG. 357).

- MOVIMIENTO ESCENICO DE LAS ESCENAS DE JARDIN. (PAG. 374).
- TEATRO DE ARBOLEDAS Y MONTAÑAS; NUBES Y LA APARICION DE LA FAMA. (PAG. 378).
- EL DECORADO FINAL: EL TEATRO DE LA PLAZA DE PALACIO. (PAG. 384).
- EL MOVIMIENTO ESCENICO Y DEMAS EFECTOS EN EL FINAL DE LA COMEDIA. (PAG. 400).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 404).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 405).
- CONCLUSIONES. (PAG. 444).

#### APENDICE 2.

- ACOTACIONES ESCENOGRAFICAS DE CALDERON PARA LA PUESTA EN ESCENA DE LA LOA Y DE LA COMEDIA DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 476).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 487).

#### APENDICE 3.

- SIPNOSIS ARGUMENTAL DE "HADO Y DIVISA..."
  - PRIMERA JORNADA. (PAG. 488).
  - SEGUNDA JORNADA. (PAG. 493).
  - TERCERA JORNADA. (PAG. 498).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 503).

#### PARTE TERCERA.

#### INDUMENTARIA DE LAS PERSONAS DE "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 507).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 511).

## CAPITULO I

- EL VESTUARIO QUE LUCIO EL PROTAGONISTA DE LA COMEDIA, LEONIDO. (PAG. 513).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 522).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 527).

## CAPITULO II

- LA INFLUENCIA DE LA MODA DE VERSALLES EN LOS TRAJES DE LOS PRINCPES, ADOLFO Y FLORANTE. LA INDUMENTARIA DE BANDOLERO. (PAG. 533).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 536).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 538).

## CAPITULO III

- POLIDORO Y EL FIGURIN DE ESCUDERO. (PAG. 541).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 543).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 544).

## CAPITULO IV

- UN ATAVIO, SEGUN LA COSTUMBRE ORIENTAL, PARA EL REY DE CHIPRE, CASIMIRO. (PAG. 546).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 548).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 550).

## CAPITULO V

- LOS VESTIDOS DE "SALVAJE" Y DE "GALA" UTILIZADOS POR LA PERSONA DE ARGANTE. (PAG. 553)
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 557).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 559).

## CAPITULO VI

- LA POSIBLE RELACION DEL FIGURIN DEL EMBAJADOR DE TRINACRIA, AURELIO, CON UN RETRATO DE CARREÑO. (PAG. 561).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 562).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 563).

## CAPITULO VII

- LA ORIGINAL INDUMENTARIA DEL GRACIOSO MERLIN. (PAG. 565).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 568).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 570).

## CAPITULO VIII

- LOS CAMBIOS DE TRAJE DE LA SALVAJE MARFISA. LA INFLUENCIA DE LA MODA FRANCESA EN EL VESTIDO DE DAMA EN NUESTRO TEATRO CORTENASO DE FINALES DEL SIGLO XVII. (PAG. 574).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 581).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 584).

## CAPITULO IX

- EL MODELO DE ATUENDO DE LAS AMAZONAS, ARMINDA Y MITILENE, Y SU VINCULO CON LA PINTURA DE LA EPOCA. (PAG. 590).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 595).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 598).

## CAPITULO X

- LA INDUMENTARIA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA, Y SU RELACION CON LOS MODELOS UTILIZADOS POR OTRAS FIGURAS DEL TEATRO CALDERONIANO. (PAG. 602).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (FIG. 606).

## CAPITULO XI

- EL FIGURIN DE "LA FAMA" Y SU CORRESPONDENCIA CON LOS MODELOS ESTABLECIDOS POR LA EMBLEMATICA Y LA ICONOLOGIA. (PAG. 609).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 613).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 616).

## CAPITULO XII

- EL VESTUARIO DE LAS DEMAS PERSONAS QUE INTERVINIERON EN LA REPRESENTACION. (PAG. 618).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 621).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 623).
- CONCLUSIONES. (PAG. 624).

#### APENDICE 4.

##### "EL VESTIDO DE SALVAJE".

- ORIGEN Y SIMBOLISMO DEL VESTIDO DE SALVAJE. (PAG. 642).
- LA "FIERA" COMO PERSONA DE NUESTRA COMEDIA. (PAG. 645).
- LOS PERSONAJES SELVATICOS DE CALDERON Y LA "ICONOLOGIA" DE RIPA. (PAG. 650).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 657).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 665).

#### APENDICE 5.

- LA DIVISA DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY. (PAG. 668).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 677).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 687).

#### CONCLUSIONES FINALES

- CARPETA DE DIBUJOS (EJEMPLAR UNICO DE DIBUJOS ORIGINALES). COMENTARIO (PAG. 692)
- CONCLUSIONES GENERALES (PAG. 694).
- GLOSARIO. (PAG. 703).
- INDICE BIBLIOGRAFICO. (PAG. 715).
- LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS. (PAG. 742).
- INDICE GENERAL (PAG. 757).

**DIBUJOS ORIGINALES QUE ACOMPAÑAN  
A ESTA TESIS DOCTORAL, PERTENECIENTES A  
UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA  
UTILIZADA EN LA REPRESENTACIÓN DE 1.680,  
DE LA COMEDIA DE CALDERÓN DE LA BARCA,  
“HADO Y DIVISA DE LEONIDO Y DE MARFISA”.**

**Autor:**

**D. Narciso Tardón Botas**

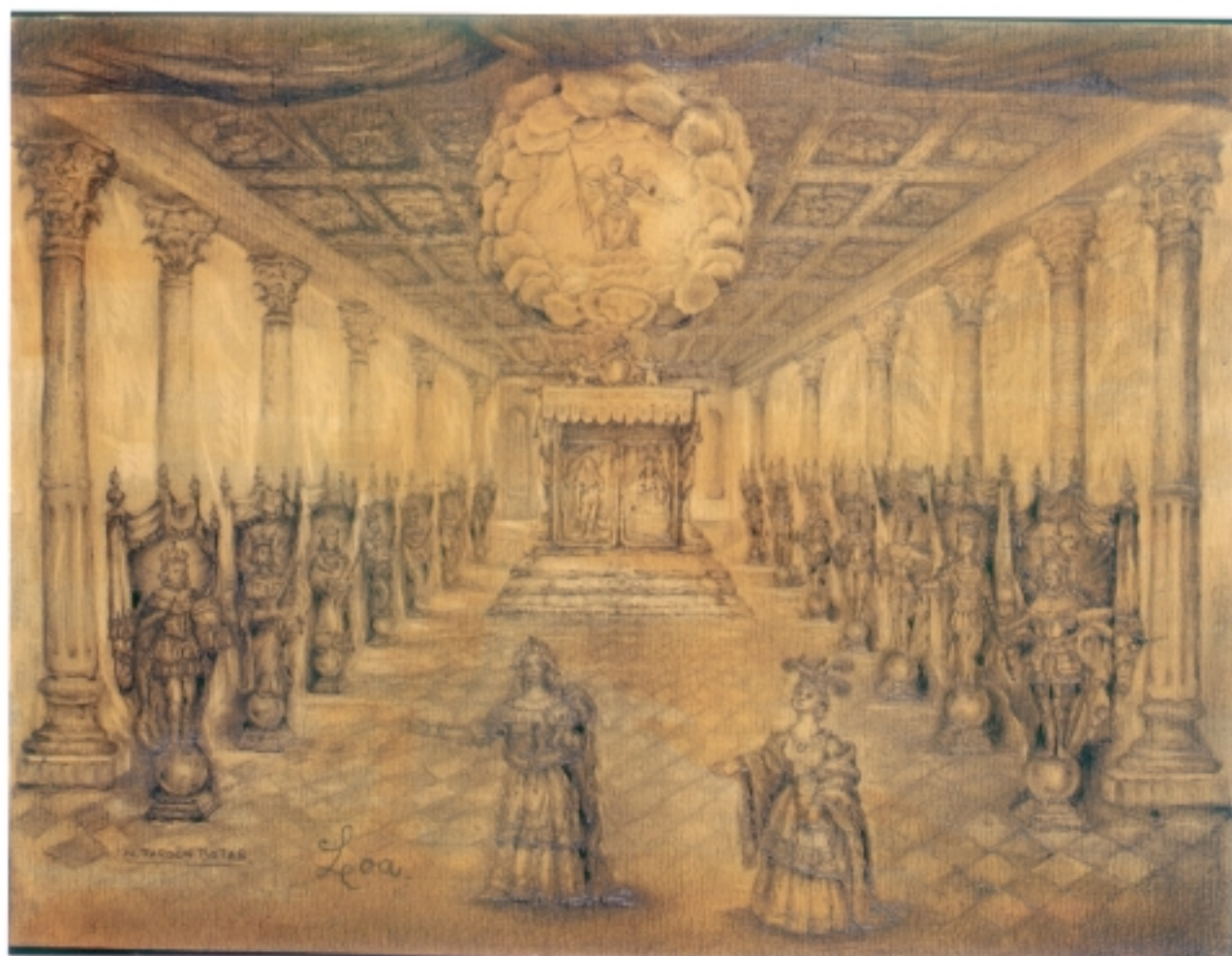
**Director:**

**Dr.D.Javier Navarro de Zuvillaga.**



Dibujo 1 N. TARDÓN BOTAS. "Frontis de teatro" y "Cortina  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 2. N. TARDÓN BOTAS. Escenografía de la Loa.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado teñido de color ocre oro.  
40x30 cm.)



Dibujo 3. N. TARDÓN BOTAS. Jornada I. Teatro de bosque con peñasco. Aparición de Leonido armado y a caballo. (Plumilla, aguadas de tinta sepia y siena, toques de blanco sobre papel verjurado teñido de color azul verdoso. 40x30 cm.)





Dibujo 4. N. TARDÓN BOTAS. Jornada I. Teatro de marina, peñascos y gruta. Aparición de la Diosa Megeira sentada en una Sierpe. (Plumilla, aguadas de tinta de diferentes colores, toques de blanco, sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo 5. N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de bosque y gruta con visiones. Primera visión de la gruta: Teatro de “gabinete real”. (Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





**Dibujo 6.** N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de bosque, peñascos y gruta con visiones. Segunda visión de la gruta: teatro de "salón regio".  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo 7. N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de "bosque enmarañado" y "Monte Etna". Tramoya de la Hidra con Megera. (Lápiz de grafito y pastel sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 8. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de jardín con pavón.  
(Plumilla, aguadas de tinta de diferentes colores, toques de blanco, sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo 9. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de arboledas y montañas. Marfisa y la tramoya de la Fama. (Lápiz de grafito y pastel sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 10. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de la Plaza de Palacio.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo

N. TARDÓN BOTAS. Figurín de Leonido "... armado de todas armas".

(Plumilla de tinta sepia y aguadas sobre papel verjurado. 31x22 cm.)



**Dibujo 12.** N. TARDÓN BOTAS. Indumentaria de los príncipes Adolfo y Florante.  
(Lápiz de grafito, toques de pastel sobre papel verjurado. 30x24 cm.)





Dibujo 13    N. TARDÓN BOTAS. Vestido de "salvaje" de Argante.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado de color rojizo. 30x24 cm.)



Dibujo 14. N. TARDÓN BOTAS. El gracioso Merlin.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 30x24 cm.)



Dibujo 15. N. TARDÓN BOTAS. Marfisa vestida de "fiera".  
(Plumilla y aguadas de tinta de diferentes colores  
envueltas con blanco, sobre papel verjurado de tono  
grisáceo. 30x24 cm.)





Dibujo 16. N. TARDÓN BOTAS. Traje de Marfisa según la moda cortesana de la época, para la escena-visión del "gabinete real".  
(Plumilla y aguadas de tinta de diferentes colores, sobre papel verjurado. 31x22 cm.)



**Dibujo 17.** N. TARDÓN BOTAS. Tramoya de la Hidra con Megera.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 30x24 cm.)



#### APENDICE 5.

- LA DIVISA DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY. (PAG. 668).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 677).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 687).

## APENDICE 5

### LA DIVISA DEL ESCUDO DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY.

El personaje principal de nuestra comedia, Leonido, portaba un escudo, en el que figuraba un "león de oro", por empresa, orlado por unas enigmáticas letras (1). Nada en esta época del barroco es gratuito, es el momento en que el ingenio impone a la moda el empleo constante de referencias y alusiones simbólicas y asimismo ocurre en el teatro calderoniano, al que podemos considerar dentro del contexto de un emblema complejo, en el que cualquier elemento del atrezzo usado por las personas de su teatro, no aparecía ante la mirada del espectador por propio capricho del autor. La imagen que figuraba en el escenario, aún la menos importante, remitía a una idea. Dando por supuesto que este teatro iba dirigido a un público que conocía el lenguaje de las apariencias, pudiendo leer en ellas su significado.

Así, la divisa del escudo de Leonido se convertiría a los ojos de aquellos espectadores del Buen Retiro que presenciaron la función del día 3 de Marzo de 1.680, en el atributo de su persona, adquiriendo de esta forma su figura un carácter dual. Por una parte, el papel de caballero legendario, digno de los libros de caballería que representaba el actor en el escenario y por otro, el nuevo sentido que cobraba su fisonomía alcanzando la categoría de personificación, conseguida por la idea a la que remitía el simbolismo de dicho atributo, convirtiendo de esta manera al personaje teatral, por lo que es y a su vez insinúa, en un auténtico jeroglífico, capaz de ser descifrado solamente, por una sociedad preparada para este tipo de enigmas, una sociedad como la de nuestro Siglo de Oro.

En pocas épocas de nuestra civilización se nos ofrece un espectáculo del lenguaje figurativo y literario tan bien asimilado, como en la que nos ocupa, por esta razón podemos equiparar a las valientes hazañas ejecutadas por nuestro protagonista en el transcurso de la comedia, con las llevadas a cabo por la figura de Hércules, significándose también, este héroe mitológico por el atributo del "León".

Hemos de considerar además, la estrecha vinculación en nuestro país entre el Monarca y Hércules, por lo tanto no sería aventurado decir, que Leonido representaba en la comedia al Rey, o que el propio Carlos II, revestido del caballero Leonido, ejecutaba con osadía las proezas propias de un Hércules (2).

El "León" significaba el valor del Rey en las diferentes empresas de su reinado, así como "Hércules" simbolizaba su figura (3). Calderón se sirvió de la simbología de la figura del "León" en distintas obras, aludiendo con ello a toda la nación. Entre otras podemos citar "El postrer duelo de España", "La Virgen del Sagrario", "Guárdate del agua mansa", "La fiera, el rayo y la piedra", "El jardín de Farelina". En ellas encontramos, unas veces dentro del propio texto de la obra, otras en las acotaciones hechas por Calderón, e incluso en los nombres dados a determinados personajes, una clara y evidente referencia a la nación, y al "León" como símbolo de ésta (4).

En "El jardín de Falerina" por ejemplo, la relación entre la figura del "León" y la persona de "Rugero" se hace patente. Rugero, al igual que Leonido, fue recogido de niño y amamantado por una leona y a esta circunstancia debe también su nombre (5). Es más, la pareja Leonido y Marfisa, protagonistas de nuestra comedia, tienen su correspondiente en "El jardín..." las personas "Rugero" y "Marfisa", descubriéndose asimismo en el final de la comedia que son hermanos (6).

Dentro del programa decorativo del Salón de Reinos del Buen Retiro, apreciamos la indudable unión entre el emblema del "León" junto con Hércules, y la monarquía, representada evidentemente en la persona del Rey. En el mencionado programa, destacan diez leones rampantes de plata sosteniendo las armas de Aragón y sobre éstos, las pinturas de "Los diez trabajos de Hércules" pintados por Zurbarán (7).

Asimismo, cabe destacar un salón que se encontraba en el Alcázar de Madrid y donde se podía contemplar los atributos de el "Espejo", el "Aguila" y el "León", como símbolos de la monarquía. En el mencionado salón, denominado "Salón de los Espejos", la decoración estaba compuesta, entre otros elementos, por ocho lunas venecianas con águilas de bronce, así como por una consola y varios bufetes de pórfido sostenidos, tanto consola como bufetes por leones de bronce, que aún hoy se conservan manteniendo algunas mesas de mármol en el Museo del Prado de Madrid (8).

Saavedra Fajardo en su "Empresa XXII" (9), relaciona las virtudes del águila con las empresas llevadas a cabo por

los reyes españoles (10). El mismo autor, refiriéndose a la figura alegórica del "León", la emparenta con Hércules quien una vez que venció al león, se vistió con la piel de éste para poder defenderse del resto de los monstruos (11).

El simbolismo del espejo ha sido el preferido de los emblemistas. **Saavedra Fajardo** simboliza en el espejo al propio Estado, en el que se refleja la imagen completa de Su Majestad (12) (Fig. 1).

Será dentro de este "Salón de los Espejos", donde Carreño pinte los retratos de aparato de Carlos II, reflejándose de esta forma la figura del Monarca en el espejo de su gobierno, siguiendo así la idea reflejada por la mencionada Empresa de Saavedra Fajardo. Estos cuadros que poseían un encuadre simbólico en dicha estancia, la adquieren de nuevo, al introducirse en la composición por la magia de la reflexión del espejo, pero con valores distintos (Fig. 2).

Podemos decir respecto de la figura del "León", que evidentemente, existe cierta relación entre el simbolismo utilizado con este atributo por Ripa en sus alegorías, y el uso que hizo nuestro dramaturgo al dotar al personaje de Leonido con una divisa semejante. Ripa, asigna este tipo de atributo a los fuertes de alma y cuerpo, y en esto coincide en su trayectoria con nuestro protagonista, en el transcurso de la comedia, donde su historial de valiente caballero se pone de manifiesto, dispuesto a emprender, siempre las hazañas más arriesgadas en favor de un ideal, por lo tanto no es de extrañar que en su escudo figurase una divisa como la del "León", animal que Ripa considera como el más valiente entre todos los de su especie (13).

La aparición en la heráldica de la figura del "León" fue frecuente, y al no especificar Calderón la postura del mismo en este escudo, es de suponer que el que distinguía a Leonido fuese "rampante" y aunque hace mención del tono con el que estaba pintado (oro), no nos da cuenta del color del campo, cosa frecuente en nuestro dramaturgo, en referencia de otras obras suyas donde no menciona tampoco el color de las armas (14). A nuestro entender, es muy posible que este "león de oro" tuviera como campo, el gules, haciendo alusión a los colores nacionales, rojo y gualda, pero con distinto orden de como aparecían policromados en nuestro blasón (15).

Y aunque los diez leones que formaban parte del programa decorativo del "Salón de Reinos" del Buen Retiro y que dieron origen a la adopción de este emblema por la monarquía, eran de plata, el león que se pinta al lado del Monarca siempre es de bronce dorado.

Como así lo eran los que mantenían la consola y los bufetes de pórfido que decoraban el "Salón de los Espejos" del Alcázar, y que sirvieron de fondo en todos los retratos de aparato de Su Majestad Carlos II. Aunque también en otras series iconográficas y que no fueron pintadas en este Salón, el Monarca aparecerá junto a este animal (16). Dentro de este grupo, merece una especial atención un grabado de L.P. Hondt, Bruselas, 1.686 (17), en el que el Soberano con la apariencia de un héroe, se nos presenta sentado en su trono en una actitud dormida, pero vigilante y escoltado por doce leones (18). Quizás como anticipo de los que en el siglo siguiente decorarían semejante estancia en el Palacio de los Borbones (19) (Fig. 3). También en una estampa que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, grabada por Richard Collin (Bruselas, 1.686), podemos contemplar un retrato de medio cuerpo de Carlos II, acompañado por dos leones, situados debajo de su retrato, uno a cada lado de los ángulos inferiores de la composición, y que son tenantes de medallas con "Empresas" (Fig. 4). La estampa es una exaltación a la figura del Rey como representante del poder de la monarquía hispana en todo el orbe (20).

Hemos de tener en cuenta, que nuestro dramaturgo siempre que utiliza la figura heráldica del "León" en sus obras, lo hace para aludir a la nación sirviéndose sólo de esta figura. Así ha distinguido nuestro autor al personaje principal de su última comedia ya que el distintivo hercúleo, propio del rey, hacía ver a nuestro entender que el Monarca quedaba retratado en la persona de Leonido.

Una relación parecida la encontramos en el programa decorativo del "Salón de Reinos" del Buen Retiro; nos referimos a la existente entre León-Hércules. Significando el primero el Estado Monárquico Español y el segundo, a su representante supremo, al propio Rey en persona, ejecutando los "Trabajos de Hércules". Representados por los diez leones de plata y los diez cuadros de Zurbarán dedicados a exaltar la valentía del héroe mitológico. Según su colocación en el conjunto, se correspondían una figura con otra; existiendo un "León" por "Hércules". Cada león aparecía en este conjunto colocado justamente debajo de uno de los cuadros de Zurbarán (21).

Podemos decir entonces que la vinculación existente en el "Salón de Reinos" entre el León-Hércules, posee un mismo significado que la relación en nuestra comedia entre León-Leonido, remitiéndonos ambos programas a la misma idea.

Según las investigaciones del profesor Neumeister, sobre el significado de las figuras simbólicas que aparecen en la loa que precede a nuestra comedia, de las que ha realizado interesantes estudios, abordando el asunto de la intervención de los retratos reales en el escenario, en

línea directa con el punto de referencia de la perspectiva que ocupan los propios reyes en persona sentados en el centro de la sala. El profesor Neumeister hace incapié en que "el rey ocupando este punto de referencia de la perspectiva domina el teatro y domina incluso la interpretación de lo que pasa en las tablas; el teatro entonces se hace doble: hay dos acciones, una sobre las tablas y la otra en la sala" (22).

Si el mencionado profesor hubiese realizado un estudio semejante al ejecutado con la loa, sobre la comedia de "Hado y divisa...", hubiese llegado a conclusiones semejantes acerca de la participación de la figura del Monarca, con un mismo significado en el juego escénico, pero hemos de reconocer que con diferentes matices.

En efecto, la corte del Rey de España desde tiempos de Felipe IV, e incluso podríamos decir desde la época del Emperador Carlos V, semejaba un espléndido teatro, sobre cuyo escenario estaba perennemente el actor principal, el Rey. El Monarca era considerado por lo tanto como un ser semidivino, diferente del común de los mortales, a todo esto ayudaba en extremo el sentido de fiesta teatral que adquiría cualquier acto celebrado en la Corte. El teatro se considera, en esta época barroca, como la manifestación artística más elevada, e incluso su técnica escenográfica se introduce en la vida cotidiana de las cortes europeas en sus suntuosas fiestas, no sabiendo hasta qué punto es realidad o ficción dramática. El Monarca, como personaje principal de este gran teatro, es a la vez espectador y actor, asumiendo incluso su persona una significación alegórica en el conjunto o encarnando la presencia de la misma realidad de la persona real.

A este protagonismo real hay que añadir, además, la vinculación de su persona con otras alegorías y con cierta figura mitológica, como hemos visto que ocurría con la figura de Hércules, y dentro de la misma línea hemos de encuadrar la personificación del Monarca en la comedia de "Hado y divisa...", en la figura de Leonido.

La aparición de los retratos en el escenario en línea directa con las personas reales que se encontraban en la platea, así como la intervención de los catorce reyes, antepasados del Monarca amonestándole a que sea digno de ellos, formando parte del argumento de la loa, considerándose por tanto parte del programa, unido a la participación de la figura real personificada en el protagonista de nuestra comedia, nos reafirma en nuestra hipótesis (23).

Hemos de reconocer, que el teatro cortesano estuvo al servicio del poder. El Rey era quien pagaba y por esta

razón, tenía derecho a mandar con motivo de un nacimiento, de un cumpleaños, de un triunfo militar o como en el caso que nos ocupa, de unos esponsales, el estreno de una fiesta de corte. Visto así, nos parece lo más probable que dispusiera, al mismo tiempo, el argumento y significado adecuados para tal acontecimiento, así como la intervención de ciertos elementos y efectos estéticos. Por ello, es de suponer, que Carlos II, exigiera al autor ciertas premisas al encargarle la fiesta del 3 de Marzo de 1.680, en consonancia con el notable acontecimiento por el que se celebraba, y que Calderón, al dirigir personalmente el ensayo, tratara de complacerle, convirtiendo el escenario del Coliseo en un auténtico emblema, siendo el artífice de la empresa el propio Monarca (24).

Parece probable que para la puesta en escena tanto de la loa, como de la comedia de "Hado y divisa...", Calderón debió de tener en cuenta las ideas expresadas por los autores de su época, que escribieron los más conocidos "Espejos de Príncipes españoles", basados en la metáfora de Alfonso X El Sabio de que los reyes eran los espejos de sus estados (25). La afinidad entre estas empresas político-morales y lo que se desarrolló escenográficamente en la función, entre sala y escenario, es evidente.

El Rey, duplica su figura mostrando ante el espectador, en la escena, una versión de su persona con una apariencia virtuosa y heroica, al igual que en las referidas empresas, el "León" que representa al Monarca, se reverbera en el espejo de su gobierno, trocado en las alegorías de "La Fortaleza" y de "La Constancia", virtudes que deben poseer todos los Príncipes.

Podemos decir entonces, que en el escenario del Coliseo, en esta función de "Hado y divisa...", se produjo el fenómeno de escenificación o plastificación de los preceptos que encierran estas empresas político-morales.

En efecto, nuestro Monarca no se contentó con ver reflejada su imagen en el escenario, ni de hacerse glorificar como el sol de España en el transcurso de la loa, sino que su narcisismo alcanzó límites insospechados. El teatro, mundo de la imaginación, nos ofrece su imagen idealizada, en la figura del legendario caballero Leonido. El texto de la comedia, por tanto, no es más que un vehículo de autorrepresentación de la monarquía.

La relación Rey-Espejo se hace patente, al igual que en el programa decorativo del "Salón de los Espejos" del Alcázar. El Coliseo se transforma en un gran espejo en el que el Monarca se refleja, pretendiendo ofrecer a su joven esposa una imagen modélica de su vida y de su gobierno. Sin embargo la Soberana comprueba entre bostezos (26), que el

gran dramaturgo español utiliza de tal modo los conceptos, que hasta para sus compatriotas resulta ininteligible la comedia. Está muy lejos de advertir que Calderón, dentro de su habitual lenguaje conceptuoso, pretende reencarnar a su esposo y a ella misma, llevado por un deseo de unidad monárquica en las personas de Leonido y Marfisa, respectivamente.

Creemos entrever en nuestro dramaturgo, una intención ya manifestada en la loa, de hermanar a las dos Casas Reales, a la austriaca con la borbónica (27). Esta intención prevalece en la comedia haciendo vivir a sus protagonistas situaciones dramáticas insospechadas. Leonido y Marfisa que son hermanos, se aman como dos enamorados, pues desconocen su parentesco. Realidad de la que se sirve nuestro dramaturgo para mostrarnos una apariencia, significando ésta, un excelso canto a la monarquía europea, como tal institución, en un momento histórico en el que se habían firmado las paces con el país vecino (28) y en el que también se conmemoraba la fusión entre "Austros" y "Borbones", en las reales personas de Carlos y María Luisa y que por la magia del teatro en las tablas serían "Leonido" y "Marfisa", personificaciones que alcanzarán como ellos, un mismo trono, al ser proclamados en el final de la comedia, soberanos de una misma nación, Trinacria, es decir "España" (29). De esta forma Calderón trataba de expresar el hermanamiento de las dos Casas.

Para poder sacar ciertas conclusiones acerca del protagonismo real y de su relación con la persona de Leonido en la comedia de "Hado y divisa...", hemos de considerar dos presencias históricas diferentes, que nos ofrece la propia comedia. Por un lado, el aspecto que nos muestra la investigación mediante la interpretación de las fuentes desde fuera, y por otro, el aspecto que la obra misma quiere darnos. En este segundo caso reside el argumento que nos permite realizar esta investigación, y que nos ayudará a ver el retrato del Rey en la persona de Leonido. Para llegar a esto, no debemos analizar el retrato desde fuera, sino que debemos pensar en qué aparenta y significa, residiendo en ello precisamente, el mensaje que la propia fiesta del día 3 de Marzo de 1.680 reclamaba a los espectadores y que su Rey sabía de antemano que iba a ser recogido.

El público que presencié esta función, estaba de sobra acostumbrado a este tipo de gimnasia mental, a comprender lo que es, y a descifrar lo que se adivina. Pensamos que en esta ocasión no debió ser difícil, ya que presumimos que a pesar de que nuestro dramaturgo en sus acotaciones no precisa nada acerca del vestuario con que aparecía representado su Majestad en el retrato de la loa, creemos que correspondería a la imagen que envió a su prometida como



regalo de esponsales a la Corte de Francia en el que aparecía ataviado con media armadura (30).

Esta fue la imagen con la que el Monarca quiso que su prometida le conociera, donde la figura del Rey se representaba envuelta en una aureola heroica y guerrera, repleta de altivez y elegancia, digna de la moda principesca francesa. Recuérdese que el propio Monarca mostró su voluntad de acercamiento a la moda gala dando órdenes concretas para que la Corte vistiese a la francesa en su boda con María Luisa de Orleáns, e introdujo en nuestro país el uso de las corbatas de encaje, como así la luce en el mencionado retrato (31).

Al ser ésta la imagen elegida por su Majestad para deslumbrar a su prometida, creemos lo más probable que fuera la misma que aparecía representada en el retrato de la loa. Dentro de este juego de imágenes reales que se barajaban en el Coliseo en esta función, la figura estática y altiva de la pintura, por el arte de las apariencias, tomó vida en la persona de Leonido. Haciéndose realidad de nuevo el juego de las dos acciones, la que acontece en la sala con el Rey sentado en la platea, frente a frente a la ficción del actor que representa su papel en las tablas.

Podemos pensar que el figurín que lució el actor Alonso de Olmedo el cual encarnó el papel de Leonido en la fiesta del 3 de Marzo de 1.680, en su primera salida a escena, tendría relación con la indumentaria con que aparece representada la figura del su Majestad, en el retrato denominado "Carlos II armado", y que se encuentra en la Hispanic Society of America de Nueva York (32) (Fig. 5).

Por lo expuesto podríamos considerar al mencionado retrato como el motivo principal sobre el que giró la puesta en escena de esta representación. La fiesta cortesana quiso ser ese retrato, el retrato del propio Monarca reflejado en el escenario y que significaba la Corte del último Austria.

Aunque este último representante de la dinastía no tuvo en cuenta, en este caso lo que dice la Empresa Política XVII del mencionado libro de Saavedra Fajardo acerca del uso de armaduras y trofeos de guerra, que para lo que los antepasados fue gloria para los sucesores si no son acreedores de sus mismas hazañas se convierten en peso. Con el uso de ellas no se hereda la gloria, sino imitando sus acciones (33).

Carlos II apareció en escena representado al igual que sus retratos oficiales de aparato, al lado del atributo del "León" y la participación del "Espejo". Lo cual nos hace suponer que en esta fiesta, la imagen del Monarca alcanzó su más alto nivel, adquiriendo la idealización de su persona la

categoría de arquetipo. El público por lo tanto, disfrutó de un juego escénico digno de una pintura velazqueña. Calderón como pintor de la escena, nos la sitúa entre dos polos, frente a frente, uno perteneciente a la realidad y otro, a la idealidad. La figura del Rey alcanza en el teatro de corte, al igual que en todo arte oficial de la época, el centro ideológico de máxima atención, convirtiéndose en el sujeto del gran emblema que el dramaturgo nos ofrece, no solamente en el escenario sino en toda la sala.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- De esta forma describen el escudo de Leonido las personas de Merlín y Argante:

"MERLIN .....  
Con el nombre de Leonido,  
Y un leon de oro por empresa,  
Orlado con el enigma  
De las no entendidas letras,..."

"ARGANTE .....  
Su divisa es un leon,  
Que de relieve esculpido  
Trae, y por orla unas letras  
Con los caracteres mismos  
De aquella lámina..."

CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. Tomo IV. "Hado y divisa..." B.A.E. Págs. 360 y 363, respectivamente.

- 2.- Acerca de la vinculación de la figura de Hércules con la monarquía hispana, véase lo que dicen:

BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. "Un palacio para el rey". Ed. Alianza Forma. Madrid 1.981. Pág. 162.

LOPEZ TORRIJOS, R. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid 1.985. Págs. 116-128.

ANGULO INIGUEZ, D. "La Mitología y el arte español del Renacimiento". Boletín de la Real Academia de la Historia (1.952). Págs. 174-179.

RUBIO ALVAREZ, F. "Andanzas de Hércules por España, según la "General Estoria" de Alfonso el Sabio". Archivo Hispalense (1.956). Págs. 41-55.

En cuanto al importante papel que jugó esta figura, tanto en nuestra pintura del siglo XVII, como en las Entradas de Mariana de Austria y M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns, consúltese:

LOPEZ TORRIJOS, R. Ibidem. Págs. 128 y ss.

- 3.- Recordémos la obra de **Fernández de Heredia, Ivan Fco.** "Trabajos y afanes de Hércules...". Madrid, 1.682, por **Fco. Sanz**. El libro, aunque editado en fecha posterior al estreno de nuestra comedia, va dirigido a Carlos II al que considera "el mayor Monarca el mayor Héroe del mundo". En un deseo de emparentar a su persona con la figura y las hazañas de Hércules.
- 4.- En "El postrer duelo de España", **Calderón** vincula a España con el imperio por medio de sus armas:

"Felipe de Austria, a quien debe  
España el blasón excelso  
De que siempre repetido  
Vea el dulce nudo estrecho  
Del castellano león  
Y el aguila del imperio."

**CALDERON DE LA BARCA**, P. Obras. Tomo XIV. B.A.E. Pág. 127b.

En un pasaje de "La Virgen del Sagrario", **Calderón** se sirve de la figura del león para significar a nuestra nación, al referirse a las relaciones entre España y Francia.

"Rey Alfonso de Castilla,  
Constanza, que el cielo guarde,  
Porque lises y leones  
En perpetuas amistades,  
Siendo ejemplo a los futuros  
Siglos, este nudo enlacen."

**CALDERON DE LA BARCA**, P. Obras. Tomo VII. B.A.E. Pág. 344b.

En "Guárdate del agua mansa", los versos que siguen aluden al casamiento de Felipe IV con Mariana de Austria. Austria está representada por el águila, España por el león:

"El día que la hija bella  
Del águila soberana,  
Generosamente ufana  
Trocó el Norte por la estrella  
Del hispano (en cuya acción,  
Llanto a gozo competido,  
Dejó el águila el nido  
Por el lecho del león),  
No la vió otra vez el día".

Citados por WARREN, T. MC CREADY, PHD. "La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos". (Impreso a costa del autor). Toronto 1.962.

Calderón sirviéndose de las mismas alegorías e igual significado, volvió a unir a las dos Casas Reales en "La fiera, el rayo y la piedra", motivo por el que se representó la comedia en 1.690, como así nos da cuenta la descripción de la cortina. Véase en la Parte Primera el Capítulo III. "La cortina en el teatro cortesano español".

- 5.- Así lo manifiesta la persona de Marfisa en los versos que recita al principio de la comedia:

"....poniendo  
a mí por el mar "Marfisa"  
en nombre, a él, por los fieros  
rugidos de la leona  
el día que le echó menos.  
"Rugero": de suerte que, iguales  
en hados y en nacimientos,  
en influjos, en destinos,  
en fortunas y sucesos,  
"ambos nos criamos juntos;"

La relación del león con la persona de Rugero es constante en la comedia:

"...salen Jaques y Zulemilla de leones, y cargan con Rugero."

"...Rugero convertido en estatua; Jaques y Zulemilla de leones, a sus pies."

CALDERON DE LA BARCA, P. "El jardín de Falerina". Obras Completas. Ed. Aguilar. Tomo I. Madrid, 1.987. Jornada I. Págs. 1.893, 1.904 y 1.911.

- 6.- Es notable el parentesco, como podemos comprobar, entre ambas parejas, nacimiento misterioso, naufragio del barco, crianza, prolijamiento y educación, amor que sienten el uno por el otro, aunque sin vocación de esposos. Calderón una vez más, alude de una forma velada, el problema del incesto entre hermanos. Véase lo que dice en su primera intervención en la comedia de "El jardín de Falerina", la persona de Marfisa y compárese con el desenlace final de la comedia de "Hado y divisa..."

- 7.- Según nos dan cuenta J. Brown y J.H. Elliott, en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, no se reparó en gastos para convertir la estancia en un modelo de regio esplendor y entre los diferentes elementos que figuraron en su suntuosa decoración, destacaba su mobiliario, compuesto por dieciseis mesas de jaspe, colocadas entre cada uno de los diez ventanales bajos, así como a los lados de las dos puertas. Junto a las mesas, correspondientes a los muros de los ventanales, se erguían diez leones rampantes de plata, justamente colocados delante de los ventanales y en relación con los diez episodios de Hércules de Zurbarán, colgados encima de ellos. Por los diez leones de plata se pagaron al platero Juan Calvo nada menos que 399.347 reales, una suma bastante alta para aquellos tiempos, como así nos dice Ma Luisa Caturla.

BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Pág. 150. Véase también las ilustraciones nº 92 y 93. Págs. 151-154, donde podemos observar una reconstrucción de la disposición de las pinturas y demás elementos del Salón de Reinos del Buen Retiro, realizada por estos autores.

CATURLA, M.L. "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Madrid 1.947. Págs. 27 y ss.

- 8.- Lázaro Díaz del Valle dice que Velázquez intervino personalmente en la fundición de los leones de bronce y en un párrafo tachado de su manuscrito le atribuye asimismo, las águilas de los espejos.

SANCHEZ CANTON, F.J. "Fuentes...", II. Pág. 349. Nota I.

- 9.- SAAVEDRA FAJARDO, D. DE, "Idea de un Príncipe político y christiano en Cien Empresas". Nos hemos servido de la edición de Amberes de 1.678 para el estudio y reproducción de los grabados de las diferentes empresas. En cuanto al texto, hemos utilizado la edición de sus Obras Completas. A. González Palencia. Ed. Aguilar. Madrid 1.946.

- 10.- SAAVEDRA FAJARDO, D. DE, Ibidem Supra. Ed. Aguilar. Págs. 271-276.

- 11.- SAAVEDRA FAJARDO, D. DE, Ibidem Supra. "Empresa XCVII". Ed. Aguilar. Págs. 365-369.

12.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE**, Ibidem Supra. "Empresa XXXIII". Ed. Aguilar. Págs. 322-327.

13.- **RIPA, C.** "Iconología". "Fortaleza". Ed. Akal/Arte y Estética. Madrid 1.987. Tomo I. Págs. 437-440.

14.- Como así lo ha observado **WARREN, T.** Op. Cit. Pág. 304.

15.- El león fue de "gules" (color rojo), desde que apareció la policromía en los blasones, sobre campo de plata u oro, comenzando así a manifestarse los llamados colores nacionales. La tonalidad del oro al lado del gules, corroboraban de esta forma el "rojo" y "gualda", propio del blasón de España, sin cambiar dichos colores tanto en la pintura de los leones, como en la tonalidad del fondo, no siendo alterados, incluso, cuando llega a completarse la unidad nacional en el escudo de los Reyes Católicos, manteniéndose en la actualidad.

Para un estudio de la figura del "León", tanto en el campo de la heráldica, así como divisa del blasón imperial español, véase lo que dicen:

**CASTAÑEDA ALCOVER, V.** "Arte del blasón". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. (1.915). Pág. 532.

**CADENAS Y VICENT, V.** "Diccionario Heráldico". Ed. Hidalguía. 1.954. Págs. 88-89.

**MORALES, A. DE.** "Crónica General de España". (Madrid: Benito Cano, 1.791-93), V. Págs. 309-310 y VII. Págs. 29-32.

**MARIANA, J.** "Historia General de España". Tomo XXX. B.A.E. Rivadeneyra. Madrid 1.846-80. Págs. 118a y 139a.

**SENTENACH, N.** "El Escudo de España". Segunda Edición. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1.916. Págs. 5 y 25.

16.- Carlos II fue retratado desde muy niño, y en casi todos estos retratos infantiles, aparece acompañado por la figura simbólica del "León", sírvanos de ejemplo "Carlos II niño y Dña. Mariana", pintado por **Herrera Barnuevo** y que se encuentra en una colección particular de Barcelona y el "Carlos II" atribuido al círculo de **J. García Hidalgo**, que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Así como el perteneciente a la colección real inglesa y que se atribuye a **J. Bautista del Mazo**.

- 17.- La estampa pertenece al libro de P. Rodríguez de Monforte "Sueños misteriosos de la Escritura". Madrid 1.687 en la que figura como frontispicio. (Biblioteca Nacional de Madrid).

Rodríguez de Monforte es también el autor de la "Descripción de las Honras que se hicieron a....D. Phelippe quarto...en el Real Convento de la Encarnación...", Madrid 1.666. Libro que también lleva un espléndido frontispicio de P. de Villafranca y del que ya dimos cuenta. (Véase el Capítulo III de la Parte Primera "La cortina que cubría el teatro en esta representación" y Fig. 11 y en el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Figs. 2 y 3).

- 18.- Saavedra Fajardo en su "Empresa XLV", muestra a los ojos de los Príncipes, la figura del león dormido pero con los ojos abiertos, en actitud vigilante, siguiendo la tradición de los egipcios, quienes consideraban a este animal, símbolo de la vigilancia. Con esta Empresa, Saavedra Fajardo pretende aleccionar a los Príncipes para que velen en todo momento por la seguridad y buen gobierno de sus estados. (Que duerma el Príncipe, pero que sus vasallos y enemigos crean que está despierto).

SAAVEDRA FAJARDO, D. DE. Op. Cit. Ed. Aguilar. Págs. 374-376.

Y dentro de la idea que nos ofrece esta Empresa de Saavedra Fajardo, podemos interpretar el significado de la actitud del Soberano en dicha estampa. En cuya composición, la figura simbólica del "León" interviene además en los doce que le acompañan, colocados en fila, seis a cada lado, en los extremos de las gradas del estrado de su trono. Tanto la cabeza, como las pezuñas de este animal, sirven de remate a ciertos elementos del mobiliario. También en el peto de la media armadura que viste el Rey, figura cincelada la cabeza de un león.

Carlos II se nos presenta en este grabado con la apariencia de un Hércules. Viste media armadura, tonelete, grebas, calzas y sandalias. Indumentaria que coincide con la utilizada por Calderón para vestir a los dioses de sus comedias mitológicas. Aunque el Monarca en dicha composición también se cubre con un gran manto que lleva muceta de armiño y luce el Toisón de Oro, de acuerdo con su condición.

Respecto a este tipo de indumentaria, véase lo que decimos en la presente parte. Capítulo I y en el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la



loa de "Hado y divisa...", paso a paso".

- 19.- GALLEGO, J. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1.987. Pág. 167.

Igual semejanza establece este autor al referirse a los leones de plata que decoraban el "Salón de Reinos" del Buen Retiro.

- 20.- En la medalla que sostiene el león, situado a la derecha del Rey, podemos ver una empresa relacionada con el Décimo Trabajo de Hércules, que como es sabido realizó en España, en ella la figura del héroe aparece cubierta desde la cabeza por la piel del león, y separando con su enorme fuerza una de las columnas de la conocida divisa del "Plus Ultra". Alrededor de la medalla un mote en latín: "Plus Ultra, lo de más allá y lo de acá". Dándonos a entender que los dominios del Imperio español no tenían fin.
- En la medalla que sostiene el otro león podemos ver representados un "Sol" y un "Orbe", y rodeándola e l mote en latín: "El Sol contempla ciudades (bastiones) hispanas adonde quiera que se mire".
- El Monarca aparece en este retrato con media armadura, capa con muceta de armiño y corbata de encaje, luce en su cuello el Toisón de Oro y porta espada. El retrato está rodeado por un marco ovalado, acompañado de palmas. Un par de cupidillos situados a ambos lados, en los ángulos superiores de la estampa, levantan, tratando de mostrarnos el retrato, una gran capa forrada de armiño. En la parte superior y haciendo de peineta del marco ovalado, un globo terráqueo, como símbolo de Soberanía del Monarca sobre el mundo y encima de este una serpiente mordiendo la cola, significando que su Imperio no tendrá fin; el globo está apoyado sobre el cetro y la espada cruzados como símbolo de la justicia y el poder.
- En la parte inferior de la composición, entre medias de los leones y pegado a la parte inferior del retrato, el escudo de España y debajo de éste, una cartela con la inscripción en latín:

"Carlos II, Rey Católico de las Hispanias y de las Indias por la gracia de Dios, que, según el augurio, gobierna el primero lo de más allá y lo de acá. Aquel será Carlos II en las tierras. R. Collín, con humildísima veneración, mostraba a su Magestad, que se extiende por toda la tierra, esta imagen de éste delineada y grabada por él como si estuviera vivo".

- 21.- Véase lo que decimos al respecto en la Nota 7 Supra.

- 22.- **NEUMEISTER, S.** "Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (Hado y divisa de Leonido y Marfisa, Loa)". "Hacia Calderón". Cuarto Coloquio Anglogermano. Wolfenbüttel 1.975 y "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989.
- 23.- Consúltese en la el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas..." y el Capítulo I de la Parte Segunda "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".
- 24.- **COTARELO Y MORI** nos da cuenta, que "...el anciano autor dirigió los ensayos de su obra". ("Hado y divisa...") y que también fue el autor de la loa. Cuestiones confirmadas en cierta partida de los gastos de esta representación, que transcribimos:
- "A don Pedro Calderon, de ayuda de costa por la loa que hizo para la fiesta de Ado y diuisa y la asistencia a los ensayos... 5.500 Reales".
- COTARELO Y MORI, E.** "Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca". Cap. XIII. Pág. 342.
- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Book Limited. London. Madrid, 1.982. Doc. 43. (1.680). Pág. 133.
- 25.- "Siete Partidas", ley 4, título 5, parte 5 (texto citado también por Saavedra Fajardo Op. Cit. "Empresa XXXIII")
- 26.- **MAURA, DUQUE DE.** "Vida y reinado de Carlos II". Ed. Aguilar. Madrid 1.990. Págs. 278-279.
- 27.- Son varios los versos de la loa de "Hado y divisa..." donde Calderón hace alusión a las dos Casas Reales, tratando de relacionarlas, igualarlas y unir las.

Como así lo proclama la personificación de "La Fama" en su canto:

"De otras felices bodas  
De quien se propagaron  
En Francia los Borbones  
Y en España los Austros."

Calderón parece aludir a ciertos casamientos entre las dos Casas Reales de los que dimos cuenta en la Parte Segunda, Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Nota 67.

La misma personificación en otra de sus intervenciones en la loa dice:

"¡Mirad, siendo reyes santos  
Quien fundan sus monarquias,  
Si están bien asegurados  
De cristianísimos reyes  
Y católicos, entrambos!."

De la misma forma, "La Poesía" en su discurso trata de equiparar a las dos dinastías:

"Por eso paso  
Yo algunos reyes, atenta  
A igualar Borbones y Austros."

- 28.- "Porque firmadas las paces con Francia en 1.678, tratóse de asentarlas con esta boda. Era la novia hija del Duque Felipe, nieta de Ana Mauricia y Bisnieta de Felipe III; por su madre, Enriqueta Ana de Inglaterra, traía sangre nueva a nuestro trono."

SANCHEZ CANTON, F.J. "Los retratos de los reyes de España". 1.948. Pág. 149.

- 29.- Véase el Apéndice 3. "Síntesis argumental de "Hado y divisa". Tercera Jornada.

- 30.- Nos referimos al pintado por Carreño en 1.679, en el escenario acostumbrado, y en el que podemos ver al Monarca armado.

Existen de este retrato tres versiones, con ligeras variantes, uno sin firmar, en la Hispanic Society of América de Nueva York; otro, firmado en 1.681, en el Museo del Greco de Toledo, y otro más, enviado al Monasterio de Guadalupe en 1.683. Se ha supuesto que el ejemplar neoyorquino se pintara dos años antes que los otros dos y que, por tanto, sería aquel "famoso retrato" del que habla Palomino, enviado a Francia cuando se negociaba el matrimonio con María Luisa de Orleáns.

PALOMINO, A. "Museo pictórico y Escala Optica". Ed. Aguilar. Madrid 1.947. Pág. 1.029.

Según nos cuenta el Duque de Maura, la acostumbrada joya que solía regalar en estos casos, el novio a la novia, apenas sabía que su mano le había sido

concedida, se convirtió en esta ocasión en "...un retrato de Carlos II, pintado despacio y bien por Carreño, rodeado de magníficos brillantes, dignos de la obra maestra que encuadran. Le llevó el Duque de Pastrana..." llegando a París el 28 de Agosto de 1.679.

**MAURA, DUQUE DE.** Op. Cit. Pág. 246.

- 31.- **ALBIZUA HUARTE, E.** Apéndice del libro de **James Laver:** "Breve Historia del Traje". Ensayos Arte Cátedra. Págs. 330-331.

Aunque también nos dice esta autora, que los nobles hispanos tenían un gran apego a la moda española, e hicieron caso omiso a dicha orden. Pero hemos de apreciar un acercamiento de nuestra moda al gusto francés a partir de ese momento. De cualquier forma, cinco años más tarde, en 1.685, **Claudio Coello** retrataba a Carlos II y a sus nobles, en el cuadro de "La Adoración de la Sagrada Forma" (El Escorial), vestidos en parte, a la francesa, con grandes pelucas y luciendo casacas y corbatas de encaje.

- 32.- Véase lo que decimos acerca de la indumentaria que lució el protagonista de nuestra comedia, Leonido, en su primera intervención en la misma. Capítulo I de la presente Parte.

- 33.- **SAAVEDRA FAJARDO, D. DE.** Op. Cit. "Empresa XVII". (Reproducimos la imagen gráfica de esta empresa en el Capítulo I de la Presente Parte. Fig. 2).



FIG. 1:  
SAAVEDRA FAJARDO.  
"Empresa Política XXXIII".  
"Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresas".  
Milán, 1.642.



FIG. 2:  
CARREÑO DE MIRANDA.  
"Retrato de Carlos II, joven" (1.673).  
Madrid. Museo del Prado.

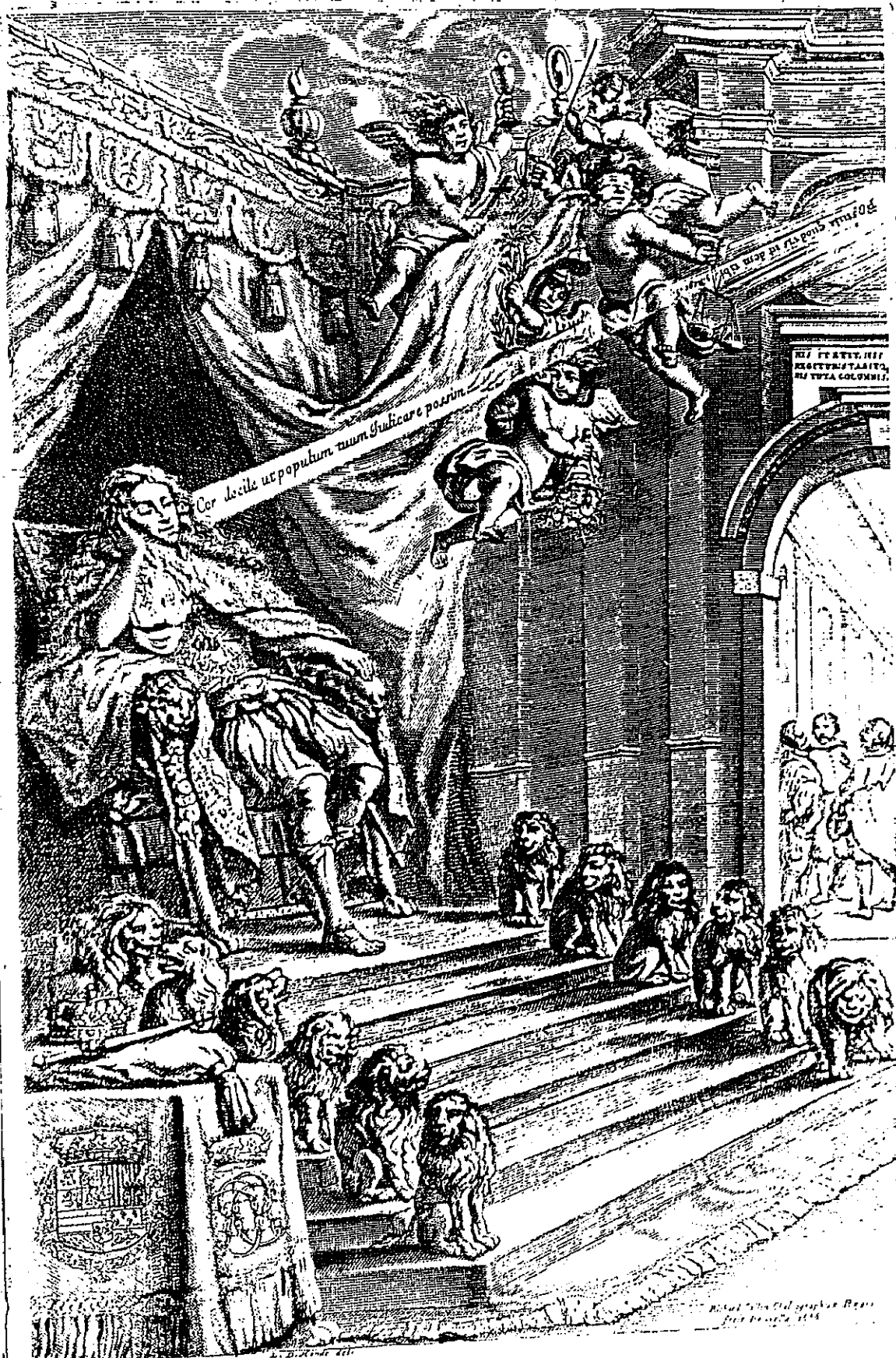


FIG. 3: L.P. HONDT (Bruselas, 1.686). Frontispicio del libro, "Sueños misteriosos de la Escritura". de P. Rodríguez de Monforte. (Madrid, 1.687). Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 4: R. COLLIN. "Retrato de Carlos II". Bruselas, 1.686. (Grabado).  
Madrid. Gabinete de Estampas del Museo Municipal.



FIG. 5: CARREÑO DE MIRANDA. "Carlos II, armado".  
Toledo. Museo del Greco (Dto. del Prado).



### CONCLUSIONES FINALES

- CARPETA DE DIBUJOS (EJEMPLAR UNICO DE DIBUJOS ORIGINALES). COMENTARIO (PAG. 692)
- CONCLUSIONES GENERALES (PAG. 694).
- GLOSARIO. (PAG. 703).
- INDICE BIBLIOGRAFICO. (PAG. 715).
- LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS. (PAG. 742).
- INDICE GENERAL (PAG. 757).

## COMENTARIO A LOS DIBUJOS DE LA CARPETA

Como colofón a este trabajo de investigación, hubiese sido una cuestión de gran interés, el haber tenido la oportunidad de llevar a las tablas la reconstrucción escenográfica planteada en el mismo de la representación de "Hado y divisa...", de 1.680. Aunque no hemos tenido la fortuna de que se nos haya propuesto semejante realización, nosotros hemos pretendido actuar como si de veras se nos hubiese encomendado dicho montaje. Para llevarlo a la práctica, después de situarnos en el espacio escénico donde se efectuó la representación y bajo la visión de un escenógrafo de la época, procedimos a la realización de los bocetos previos, tal como se solía ejecutar en este tipo de producciones.

Conscientes de la difícil tarea que conlleva una reconstrucción plástica de esta envergadura, no comenzamos a ejecutar dichos dibujos hasta no haber concluido el trabajo de investigación que comprende esta Tesis. Por lo tanto, las fuentes en las que nos hemos basado figuran recogidas en la misma, en las conclusiones correspondientes a cada estudio escenográfico.

Se ha representado en estos bocetos, parte de los escenarios distintos que se dieron en nuestra comedia y que se corresponden con los frecuentados por nuestro teatro cortesano, así como un dibujo del frontis con cortina que figuró en esta representación, además de unos estudios sobre el vestuario, tramoya y atrezzo.

Para la ejecución de estos bocetos, hemos seguido la línea que nos marcan las series de dibujos escenográficos existentes correspondientes a producciones de nuestro teatro cortesano. Para ello, se ha intentado fusionar la rigidez perspectiva que nos ofrecen los bocetos realizados por Gomar y Bayuca para "La fiera...", con la concepción dibujística y la visión pictórica, que nos brindan las series de Baccio del Bianco y Herrera el Mozo, respectivamente.

En algunas ocasiones, para poder representar mejor la gran profundidad en los espacios escénicos diseñados, se ha elevado el punto de vista a una mayor altura que el acostumbrado en estas series de dibujos. Así como también,

en favor de la escena representada nos hemos visto obligados en algunas mutaciones, a reducir el número de los bastidores empleados. También hemos tenido sumo cuidado en la colocación de los personajes en el espacio del escenario asignado al movimiento escénico de los mismos, de manera que su proporción estuviese en consonancia con la altura de los bastidores, a fin de evitar posibles distorsiones perspectivas, imperdonables en un escenógrafo del siglo XVII.

## CONCLUSIONES GENERALES

1.- Hemos de conceptualizar escenográficamente a la representación de "Hado y divisa...", de 1.680, como un compendio en cuanto a mutaciones teatrales se refiere, pues en ella se dieron cita todos los diferentes teatros y la mayoría de los efectos de tramoya, utilizados por nuestro teatro cortesano.

En esta producción, tanto autor como escenógrafo participaron de una misma estética teatral, cuyos fines no fueron otros, sino los de hacer de la representación escénica una obra de arte total.

Por lo que deducimos que Caudí, dentro de su especialidad, supo interpretar la idea de Calderón, presentando en el escenario del Coliseo del Buen Retiro un montaje escenográfico, que además de formar parte del conjunto teatral, se integraba al mismo de manera asombrosa. Para conseguirlo, nuestro escenógrafo se valió de todos los resortes que le brindaba la escenografía, poniéndolos al servicio de la acción dramática de la comedia.

2.- A través de lo investigado, llegamos a la conclusión de que el arco proscenio del Coliseo, al que Calderón denominó "pórtico" o "fróntis del teatro", constaba de una base arquitectónica fija, cuyos elementos eran transformados y disfrazados por el escenógrafo de turno, de acuerdo con el motivo por el que se celebraba la función o con la temática de la obra representada. El cambio que sufrió el "pórtico" del Coliseo en la representación de "Hado y divisa..." perteneció a una de las mencionadas transformaciones.

El modelo de pórtico utilizado en dicha representación, estuvo en relación con el frecuentado por nuestro teatro palaciego como así lo indican, tanto su organización compositiva, dependiente de su base arquitectónica, como los demás elementos en él empleados.

Por el significado a que remitían los asuntos representados en dicho pórtico, hemos de conceptualarlo, al igual que la cortina, como un emblema, cuyo programa estuvo

dedicado a la monarquía como institución con poder absoluto, y en particular a la figura del Soberano, como máximo representante de la misma, ensalzando sus virtudes.

3.- Consideramos al conjunto formado por los elementos escenográficos, pórtico y cortina, de la representación que merece nuestra atención, de esplendorosa portada, que enunciaba a modo de prólogo, por el camino de la simbología, lo que más tarde se desarrollaría dentro del escenario en el transcurso de la representación; además de servir de fondo al movimiento escénico de la loa, que se desplegó delante de la cortina bajada, en el proscenio.

Los motivos representados en dicha cortina, pertenecieron a los modelos frecuentados por los pintores de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. Modelos a su vez inspirados en las imágenes gráficas de los libros de emblemas y que por tanto poseían un lenguaje suficientemente conocido por el público a quien iba dirigido.

4.- La loa de "Hado y divisa...", fue un canto exaltado al motivo por el que se celebraba esta regia fiesta, las bodas reales. Este concepto quedó reflejado en su puesta en escena, y para llevarlo a cabo, Calderón se sirvió del simbolismo que le brindaban ciertas personificaciones y de elementos propios de la escenografía, como la luz, el color, la indumentaria y atrezzo, y de una elaborada tramoya. Elementos todos, puestos al servicio de la recitación, el canto y la música.

El protagonismo real alcanzó uno de sus más altos grados en la representación que nos ocupa, en la segunda mutación de esta pieza escénica. Calderón, valiéndose de ciertos resortes mágicos que posee el teatro, por el camino de lo visual, supo transformar escenario y sala, en un espacio escénico único, donde los propios monarcas fueron actores de la gran fiesta teatral, convirtiéndoles en los grandes protagonistas de la representación.

Los Reyes, en este cuadro de la loa de "Hado y divisa...", gracias a la duplicidad de sus imágenes, fueron el centro de máxima atención, pues sus reales figuras se pudieron contemplar, acompañados por una galería de sus antepasados, en el escenario, así como en su condición de espectadores en la platea.

5.- Debemos tener en cuenta, que la fecha de nuestra representación se sitúa casi a finales del siglo XVII, cuando ya nuestro teatro cortesano había elaborado puestas

en escena sorprendentes, por tanto se hallaba notablemente enriquecido con la herencia anterior, facilitada por nuestros grandes escenógrafos, anteriores a Caudí. Lo que nos permite deducir, que debido a la compleja maquinaria que poseía el escenario del Coliseo por esos años, se hizo posible la puesta en escena de "Hado y divisa..." concebida precisamente para ese espacio escénico.

A través de las acotaciones que nos ofrece Calderón de dicha escenografía, podemos colegir que los cambios de decorado en esta representación, fueron realizados a cortina subida y con pasmosa rapidez, siendo los efectos de gran aparato.

El artífice de la escenografía de esta producción, Joseph Caudí, supo demostrar al auditorio la cantidad de recursos de que disponía, para lograr en el escenario del Coliseo, doce sorprendentes cambios, con diez teatros diferentes, acompañados de asombrosas tramoyas y demás vistosos efectos. El ingenio de Caudí para este montaje, hizo real el pensamiento de Calderón, como así dió testimonio de ello nuestro autor.

Lo que nos permite considerar, que por las fechas del estreno de nuestra comedia, Calderón se hallaba más identificado con el efectismo que otorgaban a la escena las representaciones adornadas, propias de las comedias de tramoya o aparato, que en 1.639, cuando emitió su protesta acerca de que ciertas tramoyas e invenciones, propuestas por Lotti, estropeaban la línea dramática de la representación.

Esto nos induce a colegir, que Caudí en la escenografía de esta producción, se ciñó más de lo que lo había hecho Lotti, en dicha ocasión, a las necesidades dramáticas de la obra, demostrando su capacidad para saber adaptar la escenografía al texto dramático de la obra a representar. Cualidad de sobra conocida por Calderón, pues había tenido la oportunidad de colaborar estrechamente en otra producción de fecha anterior, y que debió tener en cuenta de antemano al escribir la comedia.

6.- Para el montaje del "teatro de bosque" de la primera jornada de "Hado y divisa...", Caudí se inspiró en el arquetipo serliano y en cuanto a su realización, se sirvió de los modelos que le brindaban ciertos cuadros de paisaje que decoraban nuestras estancias reales. Así como también utilizó la clásica pieza del "monte", para transformar el tablado en un terreno abrupto, como lo requería el movimiento escénico de la caída del caballo.

Calderón situó parte de la acción dramática de esta jornada en un entorno marino y en el montaje ejecutado

por Caudí para este teatro, se adivina una clara dependencia del modelo italiano. Los asuntos en él abordados -gruta-marina- coinciden con los frecuentados con anterioridad por Lotti, y ciertos aspectos de su diseño, son semejantes a los utilizados por Baccio del Bianco para este modelo de teatro.

Una de las pretensiones escenográficas de este cambio, fue la de mostrar al auditorio un auténtico mar en movimiento. Para llevarlo a la práctica, nuestro escenógrafo se valió de los elementos y de la maquinaria habituales en nuestro teatro cortesano para estas mutaciones; cuya técnica está recogida por Sabbatini en su "Pratica...".

La influencia ejercida por nuestro escenógrafo en sus discípulos, Gomar y Bayuca, se pone de manifiesto en el boceto de teatro de marina de "La fiera,...". Dicho boceto, aunque realizado diez años después del estreno de nuestra comedia, nos ofrece una visión de cómo fueron dispuestos los elementos marinos en el espacio escénico, que coincide con la de nuestro montaje, así como la técnica teatral empleada en el mismo, que fue la recomendada por Sabbatini. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que un montaje semejante al de "La fiera,...", de 1.690, sería el realizado por Caudí para el teatro de marina de "Hado y divisa...".

Calderón se sirvió del teatro de gruta en esta mutación, para mostrar al auditorio un funesto interior, propio de sus moradores, en un entorno de paisaje agreste. La gruta adquirió en esta jornada de la comedia, unos valores plásticos y simbólicos, semejantes a los que se sirvieron nuestros pintores del siglo XVII cuando abordaron este asunto en sus composiciones.

En cuanto a la tramoya de la sierpe con Megera, que intervino en el final de esta jornada, podemos colegir, que se compuso de una tramoya aérea con la plástica de este horripilante monstruo y dotada de movimiento, el cual estuvo acompasado y sincronizado con el canto y la acción de la personificación que iba sobre ella, así como con los efectos especiales.

Para las operaciones de descenso, ascenso y vuelo rápido de dicha sierpe, con las personas de Megera y Marfisa, así como para realizar el paseo por lo alto del teatro, que emprendieron tramoya y personas, podemos deducir que se pusieron en juego los resortes acostumbrados por nuestro teatro cortesano para estos fines, consistentes en una maquinaria propicia, como la que poseía el escenario del Coliseo, y de un ingenio dotado de una especial inventiva, como el acostumbrado en Caudí para estas realizaciones.

7.- Por exigencias de la acción dramática de la comedia, la puesta en escena realizada en el escenario del Coliseo en el comienzo de la segunda jornada, se caracterizó por su doble sentido espacial -teatro de bosque y peñascos y gruta con visiones-.

Hemos de considerar, que con relación a la jornada anterior la gruta adquirió en la presente, nuevos valores visuales, como fueron los de mostrar en su interior un decorado en perspectiva, que ocupaba una parte de la planta del escenario, donde se representaban otras escenas y que convirtió al espacio único del escenario, en un espacio teatral múltiple.

Lo que nos permite deducir, que así como nuestra pintura del Siglo de Oro introdujo en sus composiciones un cuadro en el propio cuadro, con un mismo sentido espacial, Caudí utilizó en la escenografía de esta mutación, la gruta con visiones, es decir incorporando al teatro un nuevo decorado, dentro del propio de la escena que se representaba. Convirtiendo de esta forma a los actores que intervenían en el espacio del escenario más cercano al proscenio, en espectadores de las fantásticas visiones que les proporcionaba la gruta, situada en el segundo foro.

Calderón se sirvió de este tipo de escenografía, en un principio, para situar a la persona de Marfisa en un "gabinete real", lugar imaginario que convertía a nuestra selvática protagonista en una gran dama, y más tarde, para mostrar la fantástica visión del palacio de Arminda en Trinacria.

Los resortes escenográficos de que se sirvió Caudí para la realización de la visión que mostró la gruta, el "gabinete real", estuvieron cifrados en el rico tratamiento dado a su polícroma decoración y a una bien dispuesta iluminación, que contribuyó a resaltar tal efecto cromático.

En cuanto al decorado, que como segunda visión presentó la gruta, el "salón regio", llegamos a la conclusión de que todos los elementos que figuraron en el mismo, tanto arquitectónicos, como decorativos, los encontramos representados en el boceto de "Teatro regio", realizado por Gomar y Bayuca, para la producción de "La fiera, el rayo y la piedra".

Otro de los cambios que sufrió el escenario del Coliseo en esta jornada, fue el convertirse en un "bosque enmarañado" en el que además figuraba un volcán, el "monte Etna". Caudí asignó a este decorado un significado dramático, propio de la acción que iba a desarrollarse en su entorno. Para llevarlo a la práctica, se valió de las desordenadas texturas que le prestaba una naturaleza



selvática, a la que representó en los siete primeros términos de bastidores, y de la silueta de un volcán en erupción, al que situó en la parte más elevada del primer foro.

De la máquina del volcán, podemos decir que estuvo en la línea de otras invenciones semejantes, presentadas por nuestro escenógrafo en la representación de "Fieras afemina amor" de 1.675.

Podemos encuadrar a la "hídra", que intervino en esta mutación, en el grupo de invenciones clásicas en Caudí, al igual que la sierpe de la primera jornada. Monstruo, que tal el éxito obtenido en esta representación, repitió nuestro escenógrafo años después, para un acontecimiento festivo.

El ingenio de Caudí, le condujo a asignar al teatro de fuego los componentes plásticos y técnicos más asombrosos y espectaculares de toda la producción de "Hado y divisa...". Estos componentes fingieron en el espacio escénico del Coliseo, de prodigiosa forma, el ambiente y los terribles efectos que exigía en ese momento el movimiento escénico de la comedia.

8.- Las tercera jornada de "Hado y divisa...", comenzó con un "teatro de bosque" al que nuestro autor situó entre medias de dos mutaciones de gran espectáculo. La función que cumplió dicho teatro, fue la de preparar el ánimo de los espectadores para recibir la grata sorpresa que les aguardaba con la aparición en la escena del espacio del jardín.

Esa superposición de lo artificial sobre lo natural, que poseía el espacio escénico de jardín, hizo que nuestro autor le adjudicara, en su última comedia, un papel esencial. En "Hado y divisa...", el jardín se convirtió en una parte viva que se integraba al contexto teatral, para llevarlo a cabo, Calderón no sólo se sirvió de los valores plásticos y visuales que le brindaban ciertos elementos de su escenografía, sino que también se ayudó de la propia intervención de este teatro en el desarrollo de la acción dramática de la comedia.

El diseño de teatro de jardín presentado por Caudí en la producción que merece nuestra atención, fue el correspondiente al de un espacio escénico donde se retrataba el aspecto de nuestros jardines palaciegos, y en el que no faltaron ninguno de sus tópicos ingredientes, haciendo palpable la estrecha correlación que existió en el Madrid del siglo XVII entre el teatro y la Corte.

El siguiente cambio de esta jornada fue un teatro de arboledas y montañas, con nubes, el motivo principal de esta mutación fue el de presentar a la alegoría de La Fama, por los aires y subida en una espectacular tramoya; personificación que sería la encargada de expandir la noticia del duelo.

Dicha alegoría, sentada sobre un trono de nubes y con sus pies sobre un globo, en el que figuraban las constelaciones con las estrellas más conocidas, simuladas mediante candelas encendidas, dotado, al igual que sus alas, de movimiento, se paseó por lo alto del teatro, mientras cantaba su pregón. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que en la presentación de esta figura alegórica en la escena, contó tanto el efecto visual, como el auditivo.

Tanto autor como escenógrafo, cumplieron de prodigiosa manera el deseo del Monarca, que no fue otro sino el de querer alagar a su esposa, para ello presentaron en el escenario del Coliseo en la última mutación de "Hado y divisa...", una réplica de cómo se exornó la Real Plaza de Palacio para recibir a la joven Reina, el día 13 de Enero de 1.680.

Todos los elementos arquitectónicos y urbanísticos de dicha Plaza tal y como se hallaban por las fechas de nuestra representación, así de cómo fue engalanado este recinto con motivo de la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns, fueron emulados en el espacio escénico. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que una vez más, en esta representación, se retrató en la escena el ambiente de la Corte.

9.- Hemos de considerar, que los elementos decorativos de que se sirvió José Ximénez Donoso, gran renovador de la moda ornamental en nuestro país, configuraron el gusto y la estética en la decoración teatral, por lo que podemos deducir, que los mismos ingredientes que utilizó Donoso los encontramos representados en la ornamentación de ciertos decorados de "Hado y divisa...".

Tanto al esquema compositivo utilizado en los decorados de nuestra comedia, como la manera en que fueron realizados, debemos encuadrarlos dentro de los modelos frecuentados por los pintores de la escuela madrileña de finales del siglo XVII. Pintores, que habían recibido la influencia de la escuela boloñesa, a través de los Mitelli y Colonna, por tanto poseedores de un sentido ilusorio del espacio, que supieron aplicar con gran alarde e imaginación a la pintura de bastidores, bambalinas y demás elementos que

configuraban la perspectiva escénica de las diferentes mutaciones de "Hado y divisa...".

10.- Calderón cuidó en extremo de la producción de "Hado y divisa...", tanto su plástica escénica, en la que jugó un importante papel la luminotécnica, con su juego de luces y sombras, como los efectos auditivos, el uso de ruidos y voces, cantos e instrumentos, integrándolos de forma maravillosa a la escenografía. Esta doble vertiente sensorial, se unió en nuestra representación a la poesía y a la música, haciendo de ella, por el camino del arte, un armónico conjunto muy del gusto cortesano y que proporcionaba a la vista y al oído del espectador, la presencian el escenario de un mundo mágico en consonancia con la comedia representada.

A todo esto hay que añadir además, el movimiento de los personajes en la escena, de acuerdo con la acción dramática de la comedia, y al riqueza cromática y la fantasía que proporcionaba al conjunto escénico, el variado vestuario utilizado por los mismos. Ofreciendo a su vez en el espacio escénico todos los resortes de la arquitectura efímera, la pintura, la jardinería, la coreografía, la magia y la escultura. Completando así esta síntesis de las artes que Calderón pretendió con la puesta en escena de la comedia de "Hado y divisa...". Síntesis que casi dos siglos después, llevaría también a las tablas en forma de drama musical Ricardo Wagner, renovando de este modo el mundo de la ópera, esa parcela del espectáculo tan ansiada por Calderón y por la que tanto luchó para implantar en nuestros escenarios, aunque con resultados fallidos.

11.- El arte de la pintura significó para Calderón, un elemento integrador de su arte escénico, y dentro de este argumento hemos de encuadrar el tratamiento dado por nuestro autor al vestuario de las personas dramáticas de su última comedia.

Nuestro dramaturgo no sólo se sirvió para el dibujo de los figurines de los personajes que intervinieron en "Hado y divisa..." de los rudimentos que le brindaba este noble arte, sino que también hizo uso de sus conocimientos para captar el retrato psicológico de los mismos. Como concepción de lo representable, y en consonancia con la acción dramática desempeñada por dichos personajes, en relación con el contexto de la comedia. Ofreciéndonos además, a través del tratamiento simbólico otorgado al vestuario de ciertas personas de nuestra comedia, una estricta visión del mundo.



El vestuario escénico de "Hado y divisa...", abarca desde el traje de armas al de humilde soldado, pasando por el de escudero y el de sargento. También el cambio que sufrió la moda por esos años, se reflejará en el traje de dama y en el de algunos caballeros de nuestra comedia, siendo los mismos diseños que los utilizados por algunos cortesanos del momento. Para ciertas figuras que intervinieron en nuestra representación cargadas de un especial simbolismo, Calderón se sirvió para componer parte de su vestuario y atrezzo, que las imágenes que le brindaban los tratados de emblemática e iconología, frecuentados en la época. Y como un arquetipo de valor universal, introduce en "Hado y divisa...", al igual que en otras de sus comedias, a la figura del salvaje y lo mismo que en otras ocasiones, este personaje cambiará sus selváticas pieles por las honorables o ricas vestiduras, volviendo nuevamente a su indumentaria de origen.

12.- Hemos de conceptualizar la escenografía de "Hado y divisa...", como un emblema complejo. Los altos valores visuales y plásticos que Calderón concedió a esta producción de su última comedia, no pertenecieron sólo a un adorno de la misma meramente decorativo, sino que estuvieron cifrados en el mundo de las ideas. Lo que nos permite llegar a la conclusión, de que todos los elementos que formaron parte de este conjunto escenográfico, con su sola aparición en el escenario, adquirieron de inmediato un valor simbólico, cuyo significado, por su contenido emblemático y empresarial, era familiar para el auditorio a quien iba dirigido, conocedor de este lenguaje y por tanto acostumbrado a descifrar esta clase de enigmas.

13.- Como profesionales de las Bellas Artes, hemos de estar agradecidos a Calderón, por la tenaz defensa que emitió en su "Deposición en favor de los profesores de pintura..." en 1.677, tres años antes del estreno de nuestra comedia. Arte al que nuestro autor consideró, no como actividad artesana, sino como labor sobrenatural, porque imita la creación divina. La inclinación de nuestro autor por el noble Arte de la Pintura, la demostró de forma prodigiosa en la puesta en escena de "Hado y divisa...", a la que hemos de buscar en su escenografía, no como elemento aislado, sino integrado a la unidad artística, por el camino de la estética y fusionado con la poesía y la música.

## G L O S A R I O

### TERMINOS MAS USUALES EN LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN NUESTRAS REPRESENTACIONES CORTESANAS.

#### ARCO DEL PROSCENIO

Frente de la escena, revestido por columnas, arquivolta, friso y cornisa, adornado con estatuas y demás elementos decorativos, y rematado por un medallón.

Parece ser que el arco proscenio fue una invención relativamente tardía. Se atribuye sus orígenes a la ampliación y desarrollo de la "frons scenae" del Teatro Olímpico de Palladio, realizada por su discípulo Scamozzi.

Hemos de considerar, que aunque con Scamozzi este elemento escenográfico experimentó un notable avance, fue de mano de Aleotti con quien dió el paso definitivo, pues el primer marco de embocadura arquitectónica junto con un escenario de dimensiones hasta entonces desconocidas, fue el construido por el mismo, entre 1.618-1.619, en Parma, dentro del Palacio Farnesio.

Nuestro teatro cortesano, influenciado por la práctica teatral italiana, contará con una embocadura en el proscenio, que dejará ver y encuadrará, una escena ordenada en perspectiva en el interior de su escenario.

El arco proscenio en nuestros escenarios cortesanos, cumplió además con otras funciones, como fueron:

- Establecer una separación entre el espacio destinado al público y el ocupado por los actores.

- Ocultar de la vista del espectador, la maquinaria utilizada para las mutaciones y trucos, provocando así mejor reacción de sorpresa.

- Además de ayudar en la iluminación del decorado y de facilitar la entrada y salida de actores.

Calderón nombraba a este elemento escenográfico, "pórtico" o "fróntis del teatro". De la creación de un "fróntis" específico para cada montaje, son testimonio las descripciones que de los mismos ofrece nuestro autor ("Fieras afemina amor" y "Hado y divisa...").

#### APARATO.-

Se consideraba "aparato" o "apparato" al resultado que ofrecía la escena una vez desplegados todos los resortes escenográficos necesarios, para conseguir la sensación de magnificencia y asombro que despertaban en el público la puesta en escena de las mutaciones.

Aparato englobaba: escenografía, iluminación, maquinaria, vestuario, atrezzo, etc...

#### APARIENCIA.-

Las apariencias eran semejantes a escenas de retablo, herencia del teatro litúrgico medieval. Podían aparecer en cualquiera de los huecos del escenario y se componían de varias maneras:

- 1.- Con un sencillo lienzo pintado.
- 2.- Con objetos o muñecos colocados simbólicamente.
- 3.- Con figuras humanas -los propios actores- inmóviles como estatuas.
- 4.- Con figuras humanas que hablaban y salían del marco de la apariencia para incorporarse a la acción sobre el tablado.

El uso de estas apariencias, muy frecuentes a finales del siglo XVI y en vidas de santos, fue decayendo en la segunda mitad del siglo XVII, para atender este vocablo, sólo al aspecto que presentaba el teatro en sus diferentes cambios.

El "Diccionario de Autoridades...", define de este modo la palabra "Apariencia: Se llama assi la perspectiva de bastidores con que se visten los theatros de Comédias que se mudan, y forman diferentes mutaciones y representaciones".

Véase también: "Perspectiva".

## **BAMBALINA.-**

Pieza de lienzo que va de un lateral a otro de la escena, situada en la parte superior del decorado. La bambalina se clavaba suelta a un listón, colocado en la parte más alta de las parejas de bastidores laterales.

Nuestro teatro cortesano utilizó dos tipos de bambalinas, las de "celaje" y las de "bóveda o techo". Las primeras, para decorados de paisaje abierto y las segundas, para mutaciones cerradas.

Según recomienda Palomino, en el trazado de las bambalinas de "bóveda", debía tenerse sumo cuidado en que su dibujo ensamblara con lo representado en los bastidores laterales y que sus "líneas concurrentes", convirgiesen en el mismo punto de la fuga de estos, es decir, en el punto de fuga de la perspectiva escénica. Mientras que en las de "celaje", aconseja el tratadista, que se pinten "con algunos lampazos azules en la parte superior; y en la inferior en algunas nubes que se puedan recortar".

## **BASTIDOR.-**

Según el "Diccionario de Autoridades...", la palabra "Bastidor: Figuradamente se toma por todo el lienzo estirado y fijado sobre los palos ó listones, y en especial se usa de esta voz en los Theatros ó Coliseos y Operas de Música, para dár á entender las scénas y mutaciones pintadas para el adorno y propiedad de lo que se representa".

Lo que nos permite considerar que el bastidor utilizado por nuestro teatro cortesano, se componía de un armazón de cuatro listones de madera, forrado de tela en la que se pintaba, según las leyes perspectivas, el asunto correspondiente, que formaba parte del decorado.

Los bastidores se colocaban en sentido vertical y eran situados en el espacio escénico, unos detrás de otros y a cada lado de la escena, frente al espectador (bastidores laterales), mientras que otro que servía de fondo y que ocupaba el último término del decorado, solía situarse en el foro.

Al bastidor de fondo se le denominaba, "perspectiva mediana", aunque el punto de fuga de la perspectiva del conjunto del decorado, no se fijaba en el mismo, sino en la pared real del fondo del escenario, en su centro y a medio pie del suelo de la escena.

Los diferentes asuntos que se representaban en los primeros bastidores, es decir los inmediatos al proscenio, se debían dibujar paralelos a este, mientras que las líneas de todos los elementos representados en los bastidores intermedios, debían converger en diagonal, hacia el mencionado punto de fuga.

#### **CABESTRANTE.-**

Véase "Torno".

#### **CAJA.-**

Véase "Calle".

#### **CALLE.-**

Se denomina "calle" al espacio existente entre un bastidor y el siguiente. Su función es la de limitar la visibilidad del espectador, al impedir que contemple los entresijos laterales del escenario. Lugar en el que se coloca el actor, dispuesto a salir a escena, el apuntador, los tramoyistas, etc... y por el que se efectúan la mayoría de las salidas y entradas de los actores.

Las calles simuladas entre los edificios contruídos por Scamozzi en el Teatro Olímpico de Vicenza, no fueron lugares transitables para los actores. Sin embargo, Sabbatini en sus construcciones teatrales, sí contó con dejar entre algunos de los bastidores, cierta separación o "calle", lo suficientemente amplia, para el paso de actores y bailarines.

#### **CAZUELA.-**

Localidad de los corrales de comedias exclusiva para mujeres y que se mantuvo con el mismo privilegio en el Coliseo del Buen Retiro, situada debajo del palco real.

#### **CORTINA.-**

Antes de comenzar la función, el escenario cortesano solía estar cubierto por un telón. A dicho elemento



escénico, Calderón lo nombró "cortina" y Lope de Vega, "tienda".

La "cortina" estableció una barrera en el espacio teatral, que separaba la realidad de la sala del mundo de ficción, que se representaba en el escenario, introduciendo al espectador en el mismo, con su desaparición.

En varias de nuestras representaciones palaciegas, la cortina sirvió además de fondo a los actores que recitaban los primeros versos de las loas; una vez izada, ya no se volvía a bajar al finalizar cada jornada de la comedia, ni durante el cambio de los decorados, a lo sumo se hacía cuando concluía el baile final.

La cortina no se repetía en cada comedia, sino que era distinta en toda nueva representación, ideada exprofeso por el escenógrafo de turno. Solían ser pintadas sobre lienzo encolado o bordadas en seda.

Los asuntos en ellas representados, estuvieron en relación tanto con la representación en sí, como con la celebración por la que se hacía, a la par de servir de prólogo a lo que se iba a ver y oír en el escenario una vez que se izara la misma.

#### EMBOCADURA.-

Véase "Arco del proscenio".

#### ESCENA.-

Es la parte del escenario donde se representan las obras, conocida comunmente como el "tablado" o las "tablas".

Se llamaba "escena" al lugar donde se implantaban las decoraciones de los diferentes cambios y se movían los actores. Era por tanto, la zona del escenario, la cual, una vez recorrida o levantada la cortina, quedaba a la vista del público.

Con la misma palabra se denomina al lugar donde discurre la acción dramática y a las divisiones de las comedias, determinadas por las entradas o salidas de los personajes.

## ESCENARIO.-

Parte del espacio teatral, construída y dispuesta convenientemente, para que en ellas se puedan colocar las decoraciones y representar o ejecutar las obras dramáticas o cualquier otro espectáculo teatral.

El escenario por antonomasia de nuestro teatro cortesano, fue el construido en el Teatro del Coliseo del Buen Retiro. A él se incorporaron las más avanzadas técnicas que en cuanto a maquinaria teatral habían desarrollado los escenógrafos italianos, para el montaje de las grandes comedias de espectáculo.

El mencionado escenario, contaba con un tablado colocado a casi dos metros de altura con relación al suelo de la sala que acusaba una pendiente continua hasta el fondo del escenario, y se componía de telones o bastidores de fondo y de un juego de bastidores en perspectiva sobre guías en el suelo accionadas por cabestrantes desde abajo, que permitían tirar un juego de bastidores fuera de la escena y al mismo tiempo, introducir otro distinto a la vista del auditorio. También fue provisto de máquinas de vuelo y escotillones.

## ESCENOGRAFIA.-

El "Diccionario de Autoridades..." define así la palabra "Escenographia. f.f. Term. de Perspectiva. La delineación del objeto en perspectiva segun su Ichographía y Orthographía: y esta es la total y perfecta delineación del objeto en quien, con sus claros y oscúros, se representan todas aquellas superficies suyas que se pueden descubrir de un punto determinado. Tosc. tomo, 6. pl.135. Lat. Scenographia, &."

## ESCOTILLON.-

Llámanse así a las aberturas que hay en los tablados de los escenarios, que conducen al foso, cubiertas con una tapa, consistente en un trozo del propio suelo de la escena y que puede subirse o bajarse para facilitar que por él salgan o entren personas o cosas.

Se le denomina también "trampa".

## FORO.-

Se considera "foro" a la parte del escenario o de las decoraciones teatrales opuesta al arco proscenio y más distante de él.

En nuestras representaciones palaciegas, cuando la puesta en escena de ciertos cambios requería un gran despliegue espacial, también se utilizaba esta parte más profunda del espacio escénico para su montaje.

Para su integración a la escenografía de dichos cambios, este espacio del escenario contaba con un juego de bastidores en perspectiva, colocados detrás y a continuación del resto. El último término de bastidor situado en el foro, actuaba en estos casos como bastidor de fondo o "perspectiva mediana" del conjunto del decorado.

En otras mutaciones, el teatro dispuesto en el foro aportó a la escena un doble valor visual, introduciéndose en el espacio escénico un teatro dentro del propio teatro.

La planta del escenario del Coliseo del Buen Retiro, según Carlier (1.712), nos da testimonio de que dicho escenario contó con dos foros, "primero" y "segundo", con tres y dos parejas de bastidores, respectivamente.

Véase también "Bastidor".

## FOSO.-

Es la parte del escenario que se extiende por debajo del tablado o de la escena y donde se aloja parte de la maquinaria teatral.

Los casi dos metros de elevación que tenía el tablado del escenario del Coliseo, estaban calculados para que debajo del mismo, se colocaran las máquinas que ayudaban al cambio de los bastidores y demás efectos que requerían las mutaciones.

## GRUA.-

Máquina compuesta por un brazo llamado "aguilón", montado sobre un eje vertical giratorio y con una o varias poleas que permiten elevar cuerpos u objetos de un lugar a otro, en función del giro de su brazo.

En los corrales de comedias, solía trabajar en el frente del primer corredor, mientras que en las representaciones palaciegas, lo hacía en los laterales de la escena.

También se suele identificar con el "pescante" o "sacabuche", aunque éstos no son lo mismo.

#### **HACHA.-**

Se denominaba "hacha" o "acha" a la antorcha de cera blanca con las que se iluminaban foros, bastidores y tramoyas.

Las "achas de cuatro pabilos", eran unas velas grandes y gruesas con forma de prisma cuadrangular, compuestas por cuatro velas largas, juntas y cubiertas de cera y se instalaban encendidas a los lados de la sala.

#### **MONTAJE.-**

Concepción y realización del espectáculo teatral. También atiende la etimología de esta palabra a la acción de implantar y disponer todos los mecanismos de la escena imprescindibles para la representación.

#### **MORTERETE.-**

Punto de luz para iluminar los decorados. Según el "Diccionario de Autoridades..." de denomina "morterete" a una pieza de cera hecha en forma de vaso con su mecha, que se suele usar para iluminar los altares o los "theatros de perspectiva", y se coloca dentro de un vidrio con agua.

#### **MUTACION.-**

Uno de los atractivos más apasionantes que ofrecieron las representaciones de las denominadas comedias de "aparato" o de "tramoya", fue el de sorprender a los espectadores con la aparición en el espacio escénico de un deslumbrante decorado, que por necesidades de la acción dramática de la obra, y gracias a su compleja maquinaria, era cambiado en totalidad por otro con vertiginosa rapidez.

A estas mudanzas totales del teatro, que se realizaban además con la cortina subida y a la vista del público, se les nombró "mutaciones", ("mutación de salón regio", "mutación de jardín", "mutación de la selva de Diana", etc...).

El "Diccionario de Autoridades...", define así la palabra "Mutaciones: En las Comedias se llaman las diversas perspectivas que se forman corriendo los bastidores para que queden descubiertos los que antes estaban ocultos, y juntos representen los sitios que se supone la representacion, apareciendo unas veces un salón Real, otras un bosque, otras una marina...".

Véase "Teatro", "Escenario" y "Perspectiva".

#### PASEOS POR LO ALTO DEL TEATRO.-

Los paseos por lo alto de la escena de personajes sentados sobre nubes, carros, etc., pertenecían a uno de los trucos que despertaban gran expectación en el público de nuestro teatro cortesano.

Estos efectos ya fueron utilizados por Serlio, pero es Sabbatini quien nos suministra la forma de llevarlos a la práctica. El mencionado tratadista, manda fabricar una nube, carro u objeto que se pretenda que atravesase la escena, en madera o cartón recortado en la forma elegida. Este debía deslizarse por unos raíles situados a la altura deseada, raíles que debían apoyarse en las paredes laterales del escenario o en andamios de madera contruídos al efecto. Este mismo mecanismo, pero con raíles más consistentes, permitía el deslizamiento de objetos más pesados, como las carrozas celestes ocupadas por una o varias personas. El objeto móvil era accionado por cables, que pasando por poleas, eran arrastrados en uno u otro sentido mediante manivelas.

#### PERSPECTIVA.-

Según el "Diccionario de Autoridades...". "Perspectiva. Se llama tambien la misma obra ó representación, executada con el arte de la perspectiva". Con un mismo sentido, Calderón utiliza esta palabra como sinónimo de mutación o decorado, lo que indica que por estas fechas había llegado a ser un término usual en la jerga teatral.

## **PESCANTE.-**

Para las operaciones de descenso y ascenso rápido de personajes desde el cielo, se utilizaba la máquina llamada "pescante" o "sacabuche", ya empleada en el teatro de corral, de una forma rudimentaria ("bofetón"), adquiriendo en el teatro cortesano, unos engranajes más sofisticados. El pescante era en esencia, una especie de grúa articulada y giratoria, compuesta por un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada "deslizador" porque se deslizaba hacia arriba o hacia abajo a lo largo del pie derecho. El deslizador terminaba en un asiento donde cabalgaban los personajes, a cuya parte inferior, en algunas ocasiones, se sujetaban una o varias nubes de cartón recortado y convenientemente coloreado. Tanto el movimiento giratorio y hacia adelante del pie derecho, como del deslizador hacia arriba y hacia abajo, se realizaban mediante un complicado juego de ruedas, engranajes, maromas y cables, accionados por un cabestrante. Los cables y maromas se sujetaban a poleas y garruchas pendientes del techo del escenario y a sus extremos se colocaban fuertes contrapesos para evitar giros y movimientos excesivamente violentos.

## **PLATEA.-**

También llamada hemicírculo o patio. Con la evolución escénica renacentista, se denominó así a la parte del espacio teatral llana o lisa situada por debajo del nivel de la escena, donde el público asistía de pie al espectáculo de los corrales o sentado en las representaciones palaciegas, rodeada de galerías de "aposentos" o palcos.

En el centro de la platea se situaba el sitial, levantado una vara del suelo, desde donde el Monarca disfrutaba del punto óptimo de visión de la perspectiva escénica.

## **PROSCENIO.-**

El primer término de la escena, recibía el nombre de "proscenio". Era en realidad el espacio de escenario comprendido entre el primer par de bastidores y el borde delantero del tablado, es decir, la parte de la escena más inmediata a los espectadores. Se delimita con Vasari, viniendo a denominarse como la "calle larga".

La mayoría de las loas de nuestro teatro cortesano se escenificaron, en su comienzo, en el proscenio, a veces a cortina corrida.

#### **TABLADO.-**

Véase "Escena" y "Escenario".

#### **TEATRO.-**

Calderón denomina "teatro" al espacio escénico asignado a la representación. Así, nuestro autor, en las acotaciones escenográficas de sus comedias, utiliza esta palabra cuando quiere referirse al propio escenario y a las mudanzas y transformaciones que sufre el mismo, con la puesta en escena de los diferentes cambios, acompañando incluso a dicha palabra con el calificativo correspondiente al lugar que representa en la escena ("...se mudó el teatro, representando todo, desde su primero hasta su último término, en jardín"; "...se obscureció inpensadamente el teatro"; "se mudó el teatro de bosque en uno que representaba firmes peñascos").

La tipología de teatros utilizada por nuestro teatro cortesano, se basó esencialmente en los tres prototipos escénicos propuestos por Serlio, aunque ampliados, ya que comprendía seis escenarios distintos, con diferente decorado y significado alegórico, correspondientes a los seis lugares consagrados por nuestros comediógrafos en este género de teatro, como fueron: "palacio", "selva o bosque", "cielo", "jardín", "mar" e "infierno".

Véase también "Mutación" y "Escenario".

#### **TELON.-**

Véase "Cortina".

#### **TORNO.-**

Máquina consistente en un cilindro que gira sobre un eje. Formaba parte de la maquinaria teatral que se alojaba en el foso del escenario y que controlaba el movimiento de los bastidores, tirando un juego fuera del escenario y al

mismo tiempo introduciendo en escena otro juego distinto, haciendo posible las "mutaciones".

#### TRAMOYA.-

La palabra "tramoya" tan divulgada en el siglo XVII, proviene de un vocablo del Norte de España, en donde todavía se utiliza para denominar a la tolva del molino.

En sus primeros tiempos, consistía en un catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior (seguramente hundido en el tablado) por unas cuerdas, que lo hacían revolverse, y presentar al público, las diferentes caras de la pirámide. Este movimiento unido a la ocultación producida por la cortina de apariencias, permitía un escamoteo de los actores y el cambio de éstos por otros, sorprendente para aquel público no acostumbrado todavía, a este tipo de transformaciones escénicas.

A finales del siglo XVI, la palabra adquiere su propio significado y servirá para nombrar a la maquinaria teatral utilizada para realizar efectos, ya fuesen de levantamiento de actores, descenso ó aparición y desaparición de los mismos.

Más tarde, con la sofisticación de la maquinaria teatral en nuestras representaciones cortesanas y la aparición de la comedia de aparato, la etimología de la palabra alcanzará un sentido más amplio, nombrándose así a todo elemento que para su intervención escénica necesite de una maquinaria que funcione por cuerdas y poleas o cabestrantes.

El "Diccionario de Autoridades..." define de esta manera la palabra tramoya: "...Máquina, que usan en las farsas para la representacion propria de algun lance en las comedias, fogurándole en el lugar, sitio, ú circunstancias en que sucedió, con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para mayor expression y se gobierna con cuerdas, ó tornos".



## B I B L I O G R A F I A

ADORNI, B.

- "L'architettura Farnesiana a Parma". Parma, 1.974.

AGULLO COBO, M.

- "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII". Madrid, 1.981.

ALBERTI, BAPTISTAE LEONIS.

- "Libri De Re Aedificatoria".

ALCIATO.

- "Emblemas". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.985.
- "Emblemata Liber". (1.531). Ed. utilizada: Diego López Nájera "Declaración magistral sobre los Emblemas de Alciato". Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R/31175.

ALONSO DE ARCE, JOSE.

- "Dificultades vencidas y curso natural en que se dan reglas especulativas y prácticas para la limpieza y aseo de las calles de esta Corte, por cuyo medio se obvie que el ambiente se introduzca lo impuro con que grave perjuicio nos alimentamos sus habitantes". (Madrid, s.a.).

AMADEI PULICE, A.

- "Valor de la perspectiva, sus orígenes y aplicación al teatro barroco". Tesis doctoral.

ANGULO INIGUEZ, D.

- "La Mitología y el arte español del Renacimiento". Boletín de la Real Academia de la Historia. 1.952.

ARRONIZ, OTHON.

- "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1.977.

ATKINSON, W.

- "Reflejos del Oriente sobre el teatro de Calderón".

AUBRUN, CHARLES V.

- "La comedia española (1600-1680)". Trad. Julio Lago Alonso. Taurus.
- "Le Théâtre Lyrique Espagnol depuis 1635". Curso emitido por Radio-Sorbonne. Noviembre de 1.964-Mayo de 1.965.

AUTORIDADES, DICCIONARIO DE.....".

- Real Academia Española. Ed. Facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid.

AVALLE ARCE, J.B.

- "La novela pastoril española". Madrid, 1.959.

AVENDAÑO, FRAY CRISTOBAL DE.

- "Sermones de Adviento con sus festividades y Santos". Barcelona, 1.630.

AZCARATE, J.M.

- "El tema iconográfico del Salvaje". Archivo Español de Arte. 1.948.

BACCI, MINA.

- "Lettere inedite di Baccio del Bianco", "Paragone".

Revista di arte figurativa e letteratura. 1.963.

**BAÑOS DE VELASCO, J.L.**

- "Anneo Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales y su Impugnador impugnado de si mismo...". Madrid, 1.670.

**BARRIONUEVO DE, JERONIMO.**

- "Avisos... (1.654-1.658)". Madrid, 1.982.

**BEDMAR Y BALDIVIA, LUCAS ANTONIO DE.**

- "La Real entrada en esta Corte y magnifico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburg". Madrid, 1.690.

**BERMUDEZ, CEAN.**

- "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Real Academia de S. Fernando. Ed. consultada, 1.965.

**BERNIS, CARMEN.**

- "Los Trajes". "El corral de comedias". Escenario. Sociedad. Actores. Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid, 1.983-84.

**BERTAUT, FRANÇOIS.**

- "Journal de Voyage d'Espagne". Revue Hispanique nº 111. Octubre 1.929.

**BJURSTRÖM, P.**

- "Giacomo Torelli and Baroque Stage Design". Estocolmo, 1.962.

**BLUMENTHAL, ARTHUR R.**

- "Giulio Parigi and baroque stage design". "La Scenografia Barroca". Congreso C.I.H.A. Bologna, 1.979.

**BONET CORREA, A.**

- "Iglesias madrileñas del siglo XVII". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1.984.
- "Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras". "Teatro y Fiesta en el Barroco". Seminario U.I.M.P. Sevilla, Octubre de 1.985, dirigido por J.M. Díez Borque. Ediciones del Serbal.

**BOUNARROTI "IL GIOVANE", MICHELANGELO.**

- "Descrizione delle Felicissime Nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici". Firenze, 1.600.

**BOURBON DEL MONTE SANTA MARIA, G.**

- "Guidiubaldi e Marchionibus Montis Perspectivae Libri Sex, Pisauri Apud Hieronymum Concordiam, MDC".

**BOTTINEAU, IVES.**

- "L'art de cour dans l'Espagne de Phipippe V: 1.700-1.746". Burdeos, 1.962.

**BRAVO VILLASANTE, CARMEN.**

- Introducción a su edición de los "Emblemas morales" de Covarrubias Orozco 1.610. (Reproducción facsímil). Fundación Universitaria Española. Madrid, 1.978.

**BROWN, JONATHAN.**

- "Spanish Drawings in the Sperling Becquest". Master Drawings. 1.973.

**BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.**

- "Un palacio para el Rey". Alianza Forma. Madrid, 1.981.

**BUENDIA, J.R.**

- "Dos pintores madrileños de la época de Carlos II...". Príncipe de Viana, nº 98-99. Pamplona, 1.965.

**CADENAS Y VICENT, V.**

- "Diccionario Heráldico". Ed. Hidalguía. 1.954.

**CALDERON DE LA BARCA, P.**

- "Fieras afemina amor". B.A.E.
- "Los Hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea". Ed. Aguilar. Obras completas. Madrid, 1.987.
- "Apolo y Climene". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "El monstruo de los jardines". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "Los dos amantes del cielo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca, en favor de los profesores de la pintura...". Ed. por Nipho, M. en "Cajón de sastre literario". Madrid, 1.781.
- "Dicha y desdicha del nombre". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "La primer flor del Carmelo". Auto. Ed. Valbuena.
- "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987.
- "El hijo del Sol, Faetón". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La vida es sueño".
- "Amor, Honor y Poder". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La hija del Aire". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La fiera, el rayo y la piedra". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El galán fantasma". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.
- "Casa con dos puertas, mala es de guardar". Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid, 1.987.

- "El valle de la Zarzuela". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El gran mercado del mundo". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El castillo de Lindabridis". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "La lepra de Constantino". Obras completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El divino Jasón". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- "El postrer duelo de España". B.A.E.
- "La Virgen del Sagrario". B.A.E.
- "Guárdate de agua mansa". B.A.E.
- "El jardín de Farelina". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.

#### CARDUCHO, VICENCIO.

- "Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias". Impreso con licencia por Fco. Martínez. Madrid, 1.633. (Edición utilizada, G. Cruzada Villamil).

#### CASTAÑEDA ALCOVER, V.

- "Arte del Blasón". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1.915.

#### CASTILLEJO, DAVID.

- "El Corral de Comedias". Escenarios. Sociedad. Actores. Cat. Ayuntamiento de Madrid. Teatro Español. Madrid, 1.984.
- "VI Dramaturgos, actores y ensayos". Escenarios. Sociedad. Actores. Cat. Ayuntamiento de Madrid. Teatro Español. Madrid, 1.984.

**CATURLA, Ma LUISA.**

- "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Revista de Occidente. Madrid, 1.947.
- "Los retratos del Salón Dorado en el Antiguo Alcázar de Madrid". Arch. Esp. de Arte. Madrid, 1.947.

**CAVESTANI, JULIO.**

- "Floreros y Bodegones en la Pintura Española". Madrid, 1.940.

**CEAN BERMUDEZ, J.A.**

- "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, 1.800. Ed. utilizada: Madrid, 1.965.

**CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE.**

- "Don Quijote de la Mancha".

**CIANCARELLI, R.**

- "Il proietto di una festa barocca, alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)". Roma, 1.987.

**COLONNA, FRANCESCO.**

- "Hpynerotomachia Poliphili". Ed. Facsímil prologada por Peter Dronke (Venetiis, Aldo Manuzio 1.499). Zaragoza. Ediciones del Pórtico, 1.981.

**CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, JUAN.**

- "Jardines". "Los jardines españoles del Marqués de Lozoya". 1.951.

**COPPOLA, CARLO.**

- "La Noze degli Dei". Florencia, 1.637. (Impreso en Florencia por Amadore Massi, y Lorenzo Landi en 1.637). Biblioteca Nacional. Madrid.

**CORDERO DE CIRIA, ENRIQUE.**

- "Huellas de los "falsos cronicones" en la iconografía religiosa madrileña". "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Año XXVI, 1988-I. NUM. 95.

**COTARELO Y MORI, EMILIO.**

- "Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca". La última comedia de Calderón: su estreno.
- "Ensayo histórico sobre la zarzuela". Madrid, 1.934.

**CRiado DEL VAL, M.**

- "Campo literario de Castilla la Nueva". Madrid, 1.963.

**CHECA, F. y MORAN, J.M.**

- "El Barroco". Editorial Istmo.

**CHENEY, SHELDON.**

- "Stage Decoration". Nueva York, 1.928.

**D'AULNOY, MADAME.**

- "Relation du voyage d'Espagne...". Ed. en castellano: Madrid, tipografía de M. G. Hernández. 1.891.

**DEARBON MASSAR, PHYLLIS.**

- "Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco". Master Drawings, 1.977.

**DELEITO Y PIÑUELA, J.**

- "El Rey se divierte". Alianza Editorial. Madrid, 1.988.

**"DESCRIPCION..."**

- "Descripción verdadera y pvntal (sic) de la Real Magstvosa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisa de Borbon...". Biblioteca Nacional de Madrid. MAN. 3927 (9). Folio 129-144. Papeles Varios.



**DIAZ DEL VALLE, LAZARO.**

- "Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios 1.656-1.659".

**DIAZ PADRON, MATIAS.**

- "Pintura en la época de Calderón". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.981-82.

**DIAZ PADRON, M. y ROYO-VILLANOVA, M.**

- "D. Teniers, J. Brueghel y los gabinetes de pinturas". Cat. Museo del Prado. Madrid, 1.992.

**DIEZ BORQUE, JOSE MA.**

- "La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros". Ed. Del Serbal. Barcelona, 1.990.
- "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". "Teatro y fiesta en el Barroco". Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. (Sevilla, Octubre, 1.985). Editorial Serbal.

**DIEZ DEL CORRAL, LUIS.**

- "Velázquez, la Monarquía e Italia". Espasa Calpe. Madrid, 1.979.

**DUBREIL, JEAN.**

- "La Perspective Practique". París, 1.642. (Edición utilizada de 1.649, en la que no figura el nombre del autor). Biblioteca Nacional de Madrid.

**EGIDO, AURORA.**

- "La fiera, el rayo y la piedra". Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 1.989.
- "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón". Serta Philológica in honorem. F. Lázaro Carreter. Cátedra, 1.983.

**ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA.**

- Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1.963.

**FATAS, G. y BORRAS, M.**

- "Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática". Alianza Editorial. Madrid, 1.990.

**FLEKNIAKOSKA, J.L.**

- "La representation de l'Auto "La margarita preciosa" de Lope de Vega a Segovie en 1616", en "Le lieu theâtral a la Renaissance". Centre National de la Recherche Scientifique. París, 1.968.

**FRIEDRICH, H.**

- "Estructuralismo y estructura en la ciencia literaria". Calderón de la Barca. Santander, 1.972.

**GALLEGO, JULIAN.**

- "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.974 y Madrid, 1.987.
- "El cuadro dentro del cuadro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1.991.
- "El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro". Revista de Occidente nº 73. 1.969.

**GARCIA MERCADAL, J.**

- "Viajes de extranjeros por España y Portugal". Ed. Aguilar. Madrid, 1.959.

**GUERRA DE LA VEGA, R.**

- "Jardines de Madrid I, El Retiro". Edición del autor. Madrid, 1.983.

GOMBRICH, E.H.

- "El sentido del orden". Estudio sobre psicología de las artes decorativas. Ed. G. Gili. Barcelona, 1.980.

GOMEZ TABANERA, J.M.

- "La conseja del hombre salvaje". Homenaje a Julio Caro Baroja. Madrid, 1.978.

GONZALEZ DE AMEZUA, MERCEDES.

- "Las armas en el teatro clásico español".
- "Armas y armaduras". Historia de las artes aplicadas e industriales en España por Antonio Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid, 1.982.

GRACIAN, BALTASAR.

- "Criticón".

HALL, JAMES.

- "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza Editorial. Madrid, 1.974.

HARALD HANSEN, H.

- "Historie du costume". Ed. Flammarion. París, 1.956.

HARTZENBUSCH, J.E.

- "Obras de Calderón". Biblioteca de Autores Españoles. Editorial Rivadeneyra. Madrid, 1.855.

HOMERO.

- "Iliada".

HORAPOLO.

- "Hieroglyphica". París, 1.551.

**HURTADO DE MENDOZA, A.**

- "Descripción del teatro, hecha por...", publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones preliminares" a las "Obras de Lope de Vega". B.A.E.

**JUNQUERA, PAULINA.**

- "Las Descalzas Reales, a la vez Convento y Museo". Goya núm. 42. Madrid, 1.961.

**JUSTI, C.**

- "Diego Velazquez und sein Jahrhundert". Bonn, 1.888. Edición española, 1.953.

**KAPPLER, CLAUDE.**

- "Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age". París. Payot, 1.980.

**KENYON, H.**

- "Color symbolism in early spanish ballads". RRQ. T. VI. 1.915.

**KLEIN, R. y ZERNER, H.**

- "Vitruve et le théâtre de la Renaissance". París, 1.978.

**LAFUENTE.**

- "Historia de España". Transcrito por el Duque de Maura en su libro "María Luisa de Orleáns. Reina de España. Leyenda e Historia". Calleja. Madrid.

**LARA GARRIDO, JOSE.**

- "El motivo de jardín en el teatro de Calderón". Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid, 1.981.

**LECLERC, HELENE.**

- "Les origines italiannes de l'architecture teâtrale moderne". París, 1.946.

**LEON PINELO.**

- "Anales de Madrid". Manuscrito de la Real Academia de la Historia. Folio 607.

**LOPEZ, D.**

- "Declaración magistral sobre Emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad, doctrina tocante a las buenas costumbres...". Nájera, 1.615.

**LOPEZ PINCIANO, ALONSO.**

- "Philosophia Antigua Poetica". Madrid, 1.596.

**LOPEZ TORRIJOS, ROSA.**

- "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid, 1.985.
- "Grabados y dibujos para la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns (1680)". Archivo Español de Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Dpto. de HA del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos Nº 231. Madrid, 1.985.

**LUNA, JUAN J.**

- "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio de Lorena. Obras inéditas en España". Revista "Goya". Marzo-Junio, 1.981. Centenario de Calderón.

**MAESTRE, RAFAEL.**

- "Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca". Universidad de Murcia, 1.989.

**MAROTTI, F.**

- "Lo spazio scenico". Roma, 1.974.

**MARTI MISSE, C. y MISSE MARTI, t.**

- "Conferencia sobre el traje histórico femenino desde los primeros tiempos hasta nuestros días". Ed. Martí. 1.940.

**MARTIN, JOHN RUPERT.**

- "The decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi". Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. London, New York, 1.972.

**MARTIN GONZALEZ, JUAN.**

- "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI". (Nuevos datos). AEA, XXXV (1.962).

**MARTINEZ, JUSEPE.**

- "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura". Ed. Akal. Madrid, 1.988.

**MARTINEZ DE LA VEGA, GERONIMO.**

- "Solenes i Grandiosas Fiestas que la nobre i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su Santo Pastor i Padre D. Tomás de Villanueva. Al muy ilustre Cabildo, i Canónigos de su Santa Iglesia Metropolitana". Editado en Valencia por Felipe Mey (1.620).

**MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA.**

- "Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa D'Aulnoy. Criticado historicamente por ...". Calleja. Madrid.
- "Vida y reinado de Carlos II". Ed. Aguilar. Madrid, 1.990.

**MARIANA, J.**

- "Historia General de España". B.A.E. Rivadeneyra. Madrid, 1.846-80.

**MARZIA, PIERI.**

- "La escena boschereccia nel Rinascimento italiano". Padova. Liviana. Ed. 1.983.

**MELLO, B.**

- "Trattato di scenotecnica". Roma, 1.984.

**MENDO, ANDRES.**

- "Príncipe Perfecto". León de Francia, 1661.
- "Príncipe perfecto y Ministros ajustados. Documentos políticos y morales". Salamanca, 1.657.

**MESONEROS ROMANOS, RAMON DE.**

- "El antiguo Madrid". Madrid, 1.861.

**MOLINARI, CESARE.**

- "Le Nozze degli Dei. Un saggio sui grande spettacolo italiano nei Seicento". Roma, 1.968.

**MONREAL, JULIO.**

- "Una comedia en el Buen Retiro". Ilustración Española y Americana. 1.872.

**MORALES, A. DE.**

- "Crónica General de España". Madrid: Benito Cano, 1.791-93.

**MUÑOZ MORILLEJO, J.**

- "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Madrid, 1.923.

**MURET, JEAN.**

- "Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667 par Muret...", publicadas por Morel Fatio. París A. Picard. 1.879.

**NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER.**

- "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1.982.
- "Del corral al Coliseo". El Teatro en Madrid (1583-1925). Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. Madrid, 1.983.
- "L'application de la perspective a la scène théâtrale dans les traités du XVIIe, XVIIIe siècles". I.R.E.M. Université de Lille, 1.993.
- "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de La fiera, el rayo y la piedra, dada en Valencia en 1.690". Diálogos Hispánicos de Amsterdam. 8/III.

**NEUMEISTER, SEBASTIAN.**

- "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca. 1.989.
- Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (Hado y divisa de Leonido y Marfisa, Loa). "Hacia Calderón". Cuarto Coloquio Anglogermano. Wolfenbüttel, 1.975. Editado por Walter de Gruyter. Berlín. New York.
- "Mythos und Repräsentation". München, 1.978.

**NUÑEZ DE CASTRO, ALONSO.**

- "Sólo Madrid es Corte". 1.658.

**ODGEN, DUMBAR H.**

- "The Italian Baroque Stage. Documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli Bibiena, Baldasare Orsini". University of California Press, 1.978.

**OROZCO DIAZ, E.**

- "El teatro y la teatralidad del Barroco".



- "Ruinas y jardines. Su significado y valor en la temática del Barroco". Temas del Barroco. Granada, 1.947.

#### OVIDIO.

- "Ars Amandi".

#### PACHECO, FRANCISCO.

- "Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas...". Sevilla, 1.649. (Nueva Edición, I. Valencia de D. Juan. Madrid, 1.956.

#### PADRES DE LA COMPAÑIA DE JESUS.

- "Cartas de algunos....". "Madrid y Enero 3 de 1634". Tomo XIII del Memorial Histórico Español. Madrid, 1.862.

#### PAEZ DE LA CADENA, F.

- "Historia de los estilos en jardinería". Ed. Istmo. Madrid, 1.982.

#### PALOMINO, A.

- "Museo Pictórico y Escala Optica". 1.724. Ed. Aguilar. Madrid, 1.947.

#### PANICALI, ANNA.

- "Il sipario dal mito all'illusione". "L'avventura del Sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale". Ubulibri. Milano, 1.984.

#### PANOFSKY, E.

- "Estudios sobre iconología". Alianza Universidad. Madrid, 1.985.

#### PAUSANIAS.

- "Descriptio Graeciae". Ed. de Londres, 1.977.

**PAZ Y MELIA, A.**

- "Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Exmo. Señor Duque de Medinaceli". Madrid, 1.915-1.922.

**PEDRETTI, CARLO.**

- "Desins d'une scène, executés par Léonard de Vinci pour Charles D'Amboise (1506-1507)". Jean Jacquot, "Le lieu theatral a la Renaissance".

**PELLICER, CASIANO.**

- "Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España". Ed. Labor. Barcelona, 1.975.

**PELLICER Y TOVAR, J.**

- "Avisos históricos", en Antonio Valladares, "Seminario Erudito" 31. Madrid, 1.790.

**PEREZ DE MONTALBAN, JUAN.**

- "No hay visa como la honra". B.A.E. XXXIII, 564.

**PEREZ PASTOR, C.**

- "Documentos para la bibliografía de Don Pedro Calderón de la Barca". Madrid, 1.905.

**PEREZ SANCHEZ, A.E.**

- "El dibujo español de los Siglos de Oro". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.980.
- "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)". Museo del Prado. Cat. M. Cultura. Madrid, 1.986.
- "Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos Españoles de los siglos XV-XVI-XVII". Madrid, 1.972.
- "Pintura española de Bodegones y Floreros de 1.600 a Goya". Madrid, 1.984. Ministerio de Cultura.

- "José Caudí, Arquitecto y Decorador". Actas del Congreso sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro. Madrid, 1.981.
- "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón". "Goya". Revista de Arte. Nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. (Centenario de Calderón).
- "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca, 1.989.
- "Torpeza y humildad de Zurbarán". Revista "Goya", Núms. 64-65. 1.965.

#### POLENTINOS, CONDE DE.

- "Arcos para la entrada en Madrid de la Reina da. María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II". Bol. Soc. Esp. de Excursiones. Madrid, 1.920

#### POLOVEDO, E.

- "Machine e ingegni del Teatro Farnese". 1.959.

#### POZZO, D'ANDREA.

- "Prospetiva de Pittorie e Architetti". Roma, 1.700. Edición consultada existente en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sig. 2508-9).

#### QUIÑONES DE BENAVENTE.

- "El guarda-infante".

#### RECOULES, HENRI.

- "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro". B.R.A.E. LV 1.975.

#### RICCI, CORRADO.

- "La Scenografia italiana". Fratelli Treves. Editori Milano, 1.930.

**RICCI, GIULIANA.**

- "Teatri d'Italia". Milán, 1.971.

**RIPA, CESARE.**

- "Iconología". Akal/Arte y Estética.

**RODRIGUEZ BERNIS, SOFIA.**

- "Muebles". "El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores". Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. Cat. Madrid, 1.984.

**RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.**

- "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989.

**RODRIGUEZ DE MONFORTE, P.**

- "Sueños misteriosos de la escritura". Madrid, 1.687. Biblioteca Nacional de Madrid.
- "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelippe quarto...en el Real Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666.

**RUBIO ALVAREZ, F.**

- "Andanzas de Hércules por España, según la "General Historia" de Alfonso el Sabio". Archivo Hispalense. 1.956.

**RUIZ LAGOS, M.**

- "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. Centenario de Calderón.
- "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". An. Inst. Est. Madrid, 1.971.

RULL, ENRIQUE.

- "Calderón y la pintura". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.981-82.

SAAVEDRA FAJARDO, D.

- "Idea de un Príncipe político christiano representada en Cien Empresas". Munich, 1.640. Milán, 1.642. (Edición "Obras Completas", por A. González Palencia). Madrid. Aguilar, 1.946.

SABBATINI, NICOLA.

- "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". Marie y René Canavaggia y Louis Jouvet. Idées et Calendes. Neuchâtel, 1.942.

SAEZ PIÑUELA, M.J.

- "Goya". Núms. 64-65. 1.965.

SALAZAR, A.M.

- "Calderón and the Royal Entry of 1649". Hispanic Review. 1.966.

SALTILLO, MARQUES DEL.

- "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII". Boletín de la Real Academia de la Historia (1947).
- "Prevencciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)". Bol. R. Acad. de la Historia. Madrid, 1.947.

SALVA, JAIME.

- "La fragata del Buen Retiro". Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1.949.

SANCHEZ CANTON, F.J.

- "Fuentes literarias para la historia del arte". (Madrid, 1.923-1.941).

- "Los retratos de los reyes de España". 1.948

**SAN PEDRO, DIEGO DE.**

- "Obras". Ed. S. Gili y Gala. Clásicos Castellanos. Madrid, 1.950.

**SANTARELLI, EMILIO.**

- "Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni". Florencia, 1.870.

**SENTENACH, N.**

- "El Escudo de España". Segunda Edición. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1.916.

**SERLIO BOLOGNESE, SEBASTIANO.**

- "I sette libri dell'Architettura". Venecia 1.584. (ed. fac.). Arnaldo Formi Editori. Bologna, 1.978.
- "Il Secondo Libro de Prospettiva, en Tutte l'Opere d'Architettura di ...". Venecia, 1.599.
- "Regole generali di architettura, Venetia, appresso Francesco Rampezetto 1.592".

**SERRERA, J.M.**

- "Zurbarán". Cat. M. Cultura. Madrid, 1.988.

**SHERGOLD, N.D.**

- "A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century". Oxford, 1.967.

**SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.**

- "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London. Madrid, 1.982.

- "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara. Tamesis Books Limited. Madrid, 1.970.

**SIMON, JOSE.**

- "Fraudes en la construcción del Antiguo Alcázar madrileño". AEA, XVIII (1.945).

**SOLORZANO PEREIRA, IOANNES.**

- "Emblemata Regio Política". s.l. 1.651.

**SULLIVAN.**

- "Baroque Painting...", 1.986.

**THIEME, ULRICH y BECKER, FELIX.**

- "Lotti". "Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike biz zur Gegenwart, 23". Leipzig, 1.929.

**TIRSO DE MOLINA.**

- "La venganza de Tamar". B.A.E. IV.

**TORMO, ELIAS.**

- "Las Iglesias del Madrid Antiguo". Instituto de España. Reedición Madrid, 1.979.
- "La Apoteosis Eucarística de Rubens". Archivo Español de Arte. XV. 1.942.
- "En las Descalzas Reales II". 1.945.
- "Las viejas series icónicas de los Reyes de España". Madrid, 1.916.

**TOVAR MARTIN, VIRGINIA.**

- "Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII". Madrid, 1.975.
- "Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.991.

- "Juan Gómez de Mora, Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid". Cat. Exposición de J. Gómez de Mora. Museo Municipal. Madrid, 1.986.

#### USTARROZ, JUAN A.

- "Descripción de la casa de Lastanosa". Fuentes literarias para la Historia del Arte Español por F.J. Sánchez Cantón. Madrid, 1.941.

#### VAENIUS, OTHO.

- "Amorum Emblemata". F. Foppens. Bruselas, 1.667. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R/8727.
- "Theatro moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R-9242.

#### VALBUENA BRIONES, ANGEL.

- "El reflejo de Oriente". Prólogo a las Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.
- Nota preliminar a "El mayor encanto, Amor". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.969.
- "Calderón y la comedia nueva". Austral. Madrid, 1.977.
- Nota preliminar a "Hado y divisa...". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid, 1.956.
- Nota preliminar a "Eco y Narciso". Obras Completas de Calderón. Ed. Aguilar. Madrid.

#### VALBUENA PRAT, ANGEL.

- "La escenografía de una comedia de Calderón". "La fiera, el rayo y la piedra". Archivo Español de Arte y Arqueología. 1.930.
- "Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras". Juventud. Barcelona, 1.941.

#### VALDA, BAUTISTA J.

- "Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Por el supremo decreto



del S. Pontífice Alexandro VII". Valencia, 1.663.

**VALERIANI, IOANNIS PIERII.**

- "Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentari". Basileae, 1.556 y 1.575.

**VAREY, J.E.**

- "L'Auditoire du salón dorado del I'Alcázar de Madrid au XVII siède". Ed. Jean Jacquot. París 1.968.
- "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII". Anales del Instituto de Estudios Madrileños, IV. 1.969.
- "The audience and the Play at Court Spectacles: the role of the King". Bolletin of Spanic Studies. 1.984.
- "La mise en scene de l'Auto Sacramental a Madrid au XVIe y XVIIe siecles", en "Le lieu théâtral a la Renaissance". Centre Nationale de la Recherche Scientifique. París, 1.968.
- "Scenes, machines and the theatrical experiencie in Seventeenth-Century Spain". Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bolonia, 1.985.
- "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro". Revista: "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 71. 1.981-II.
- "Cavemen in Calderón (and some cavewomen)". Approaches to the Theatre of Calderón.
- "The Use of Costume in some Plays of Calderón". Calderón and the baroque Tradition. Ed. por Kurt Levy. Ontario Wilfrid Laurier University Press, 1.985.

**VAREY, J.E. y SALAZAR, A.M.**

- "Calderón and The Royal Entre of 1.649". Hispanic Review (1.966).

**VEGA CARPIO, LOPE DE.**

- Publicado por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las Obras de Lope de Vega. B.A.E. 188.

- "La selva sin Amor". B.A.E.
- "Los Hechos de Garcilaso".
- "Las bizarrias de Belisa". B.A.E. XXXIII, 564.
- "El paraíso de Laura".
- "Diálogo militar".
- "Ursón y Valentín".

**VILLAMEDIANA, CONDE DE. (TARSIS, JUAN DE).**

- "Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez". Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las Obras de Lope de Vega. B.A.E. 188.

**VITRUVIO.**

- "De Architectura Libri Decem, V".

**VOSSLER.**

- "Lope de Vega y su tiempo". Madrid, 1.933.

**WARREN, T. MC CREADY, PHD.**

- "La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos". Impreso por el autor. Toronto, 1.962.

**WILSON, E. y SAGE, J.**

- "Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón". Londres, 1.964.

**ZABALETA.**

- "El día de fiesta por la mañana y por la tarde". Biblioteca Clásica Española. Barcelona, 1.885.

**ZAMORA, ANTONIO.**

- "Comedia Nueva Intitulada Todo lo Vence el Amor. Fiesta que se executó a sus Magestades en el Coliseo... En celebrad del.... nacimiento de nuestro... Príncipe

Don Luis Fernando de Borbon. Año de 1707". Biblioteca Nacional. Madrid (Sig. T-19651).

**ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ, TERESA.**

- "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I". Revista "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 100. 1.989-II.

## LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS

### PRIMERA PARTE

#### CAPITULO I

- FIG. 1: Plano del Coliseo del Buen Retiro (1.655).
- FIG. 2: CARLIER. Planta del Coliseo del Buen Retiro (1.712).
- FIG. 3: VAN LONCHON. Representación del Ballet de la Prosperidad en el Palacio del Cardenal (1.641).
- FIG. 4: HARREWYN. Representación para la Corte (1.680).
- FIG. 5: PALLADIO y SCAMOZZI. Vicenza. Teatro Olímpico. Frente de la escena (1.580).
- FIG. 6: A. PALOMINO. "El Museo Pictórico y Escala Optica". (1.715). Ilustración del Capítulo VI: "De la delineación de teatros... de perspectiva".
- FIG. 7: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Cómica". Venecia, 1.599.
- FIG. 8: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Trágica". Venecia, 1.599.
- FIG. 9: SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA. "Escena Satírica". Venecia, 1.599.

#### CAPITULO II

- FIG. 1: PARMA. Teatro Farnesio. Arco proscenio construido por G.B. ALEOTTI entre 1.618-1.619.
- FIG. 2: F. RIZI. "Decoración teatral o efímera para un festejo real". (Segunda mitad del siglo XVII). Biblioteca Nacional. Madrid.
- FIG. 3: ANONIMO. "Dibujo para una decoración teatral palaciega". Biblioteca Nacional. Madrid.
- FIG. 4: ALCIATO. Imagen gráfica del "Emblema XXII". Lyon, 1.549.

- FIG. 5:** VAENIUS. "Teatro moral de la vida en Cien Emblemas". "Emblema 76". Detalle de Palas. Grabado de F. Foppens.
- FIG. 6:** S. DE HERRERA Y BARNUEVO. "Alegoría con Minerva". Florencia, Uffizi.

### CAPITULO III

- FIG. 1:** A. PARIGI. Telón para "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2:** L. BURNACINI. "La Monarchia latina trionfante" (1.678). Munich. Deutsches Theatermuseum, früher Clara-Ziegler-Stiftung.
- FIG. 3:** B. DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". Calderón. Dedicatoria e Introducción. (1.653). Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 4:** F. HERRERA EL MOZO. El Salón Dorado del Alcázar de Madrid, y boca de teatro con cortina. (1.672). Florencia, Uffizi.
- FIG. 5:** GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón. Frontis con cortina (1.690). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6:** F.I. RUIZ DE LA IGLESIA. Dibujo para la cortina de "Ipodamia y Pelope", de S. Rejón (1.698). Archivo Patrimonio Nacional.
- FIG. 7:** A. PALOMINO. Dibujo para la cortina de "Todo lo vence el amor", de Antonio de Zamora (1.707). Archivo Patrimonio Nacional.
- FIG. 8:** A. MITELLI Y A.M. COLONNA. Boceto para techo. Madrid. Museo Municipal. (Dpto. del M. Prado).
- FIG. 9:** CARREÑO Y RIZI. Tema central de la decoración de la bóveda de San Antonio de los Alemanes. Madrid.
- FIG. 10:** ANONIMO. Jeroglífico 44 del "Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M.C. de la Emperatriz doña María de Austria...". Madrid, por Luis Sánchez, 1.603. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 11: P. VILLAFRANCA. Detalle del frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelipe quarto...". Madrid, 1.666. Biblioteca Nacional.
- FIG. 12: Jeroglífico del libro de P. Rodríguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelipe quarto...en el Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: "Geroglyfico, 70" del libro de Martínez de la Vega. Valencia, 1.620. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 14: G. MONTENAY. Imagen gráfica del "Emblema XLV". Francfort, 1.619. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 15: VAENIUS.. Imagen gráfica de un emblema de su "Amorum Emblemata", F. Foppens. Bruselas 1.667. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 16: ANONIMO MADRILEÑO. Mediados del S. XVII. Decoración mural. Florencia, Uffizi.
- FIG. 17: D. MANTUANO. Proyecto de bóveda. Madrid. Prado.
- FIG. 18: F. RIZI. Cartela decorativa. Florencia. Uffizi.
- FIG. 19: F. RIZI. Cartela decorativa. Florencia. Uffizi.
- FIG. 20: Escuela madrileña, círculo de Carreño. "Cupidos jugando y disparando flechas". Colección Barcia nº 652. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 21: S. DE HERRERA BARNUEVO. "Cupido abrazado a un águila". Colec. Barcia nº 399. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 22: ANONIMO MADRILEÑO. "Cupido disparando a dos serpientes". (Barcia 633). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 23: CLAUDIO COELLO. "Motivos decorativos y mitológicos encuadrando un soneto". Florencia. Uffizi.
- FIG. 24: Capilla del Milagro (1.678). Detalles de la cúpula. "Angeles niños portando guirnaldas de flores". Madrid. Descalzas Reales.
- FIG. 25: VAN DER HAMEN. "Ofrenda a Flora". Madrid. M. Prado.

## SEGUNDA PARTE

### CAPITULO I

- FIG. 1: HERRERA "EL MOZO". "Los celos hacen estrellas" (1.672). El Salón dorado del Alcázar de Madrid, y boca de teatro. (Oesterreichische Nationalbibliothek).
- FIG. 2: P. DE VILLAFRANCA. Frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte, "Descripción de las Honras que se hicieron a... D. Phelippe quarto... en el Real Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.966. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Introducción. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 4: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada III. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 5: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada III. "Templo de Venus". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6: B. BOUNTALENTI. "Intermezzo de La Pellegrina". "L'Armonia delle Sfere". Florencia, 1.589.
- FIG. 7: ALONSO CANO. (Atribución). "Dos reyes visigodos". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 8: S. NEUMEISTER. "Planta del Coliseo el día 3 de marzo del año 1.680 (Calderón, Hado y divisa de Leonido y de Marfisa, Loa).
- FIG. 9: JUAN B. MAINO. "Recuperación de Bahía del Brasil". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: J. CAUDI. "Altar de San Luis Beltrán". Valencia, 1.674.

## CAPITULO II

- FIG. 1: ALFONSO PARIGI. "Selva de Diana". Segunda escena de "Le Nozze degli Dei". C. Coppola (Florenzia, 1.637). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: C. DE LORENA. "Paisaje con Santa María Magdalena". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada primera "perspectiva de bosque". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Jornada Segunda. Teatro de bosque. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.
- FIG. 5: ALCIATO. "Emblemata...". Imagen gráfica del "Emblema LVI". Lyon, 1.549. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6: B. BOUNTALENTI. (1.536-1.608). "La Reggia di Nettuno". Londres. Colección del Duque de Deoushire.
- FIG. 7: Máquina para fingir el movimiento de las olas en el teatro y efecto de barco navegando. Enciclopedia Diderot et D'Alembert. Section 1, Pl. XXIII.
- FIG. 8: GIULIO PARIGI. "La Nave di Americo Vespucci". Intermedio IV de "Il Giudizzio di Paride". Florenzia, 1.608.
- FIG. 9: C. DE LORENA. "Embarco en Ostia de Santa Paula Romana". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: JUAN B. MAINO. "Recuperación de Bahía del Brasil". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 11: Reconstrucción del mecanismo para el efecto de manantial o arroyo continuo. B. Buendia sobre diseños de Mello.
- FIG. 12: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Primera Jornada. "Perspectiva de mar". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653). Teatro de marina. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.



- FIG. 14: JEAN DUBLEIL. "Pratique VI". "Perspective Pratique". "III Partie". Paris, 1.649. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 15: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Primera Jornada. "Gruta de las Parcas". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 16: Teatro de gruta con aparición de Júpiter. Enciclopedia Diderot et D'Alembert. Section 2. Pl. XII. Fig. 2.
- FIG. 17: Plano de tejado en Belvedere sobre el tablado del Corral del Príncipe (1.713). Madrid, Archivo de la Villa.
- FIG. 18: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Escena de la Primera Jornada con la caída de "La Discordia". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 19: J. CAUDI. Carroza de las Fiestas de Valencia, 1.663 (Valda).
- FIG. 20: J. CAUDI. "Carro de los Carpinteros". Fiestas de la Inmaculada. Valencia, 1.663 (Valda).
- FIG. 21: Tarasca para el Corpus de 1.674. Madrid. Archivo Municipal de la Villa.

### CAPITULO III

- FIG. 1: ALFONSO PARIGI. Escena de la "Gruta de Vulcano". "Le Nozze degli Dei". C. Coppola. (Florenia, 1.637). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: LEONARDO DA VINCI. Bocetos de una maquinaria escénica para una producción de "Orfeo" de Poliziano, 1.490. MS Arundel 263, f. 224. Bristish Library.
- FIG. 3: Maqueta del decorado móvil ejecutada por C. Jones, Universidad de California -Los Angeles-, con la colaboración de William W. Melnitz y Steinitz, después de la interpretación por Carlo Predetti de los dibujos de Leonardo.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "La gruta de Morfeo". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.

- FIG. 5:** A. POZZO. "Prospettiva de Pittori e Architetti". Roma, 1.700. Parte II, Fig. XLII. "Teatro di Anticamera". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 6:** ANONIMO. "Damas sobre un estrado". Grabado del siglo XVII.
- FIG. 7:** GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (Valencia, 1.690). Jornada Tercera. "Teatro regio". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 8:** J. GARCIA HIDALGO. "Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura...". "Interior. Vestíbulo decorado con pinturas y muebles". (Madrid, 1.680-1.693). Madrid. Biblioteca de Palacio.
- FIG. 9:** V. POLERO Y TOLEDO. "La Cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro". Oviedo. Museo de Bellas Artes. (Dto. del Prado).
- FIG. 10:** ALFONSO PARIGI. Escena de "Il Trionfo de la Pietá".
- FIG. 11:** BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "Escena del Infierno". Cambridge, Mass, Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 12:** J. CAUDI. Boceto para una tarasca del Corpus. Madrid, 1.683.
- FIG. 13:** GIULIO PARIGI. "L'Inferno: consiglio di demoni". Acto I, escena una de "La Regina Sant'Orsola". Florencia, 1.624.
- FIG. 14:** "Abrasión de bosque". Enciclopedia Diderot et D'Alembert, Section 2, Pl. VII, Fig. 3.
- FIG. 15:** Máquina de volcán. Enciclopedia Diderot et D'Alembert, Section 2, Pl. XII, Fig. 3.
- FIG. 16:** GIULIO PARIGI. "Isóla d'Alcina ardente". Escena III. "La Liberazione di Ruggiero". Florencia, 1.625.

#### CAPITULO IV

- FIG. 1:** GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (Valencia, 1.690). Teatro de jardín. Jornada II. Anaxarte, Anteros sobre el pavón. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 2: F. HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas". (1.672). Acto I. Jardín.
- FIG. 3: ANONIMO MADRILEÑO. (1ª mitad del siglo XVII). "Vistas de los Jardines de la Casa de Campo con la estatua ecuestre de Felipe III". Madrid. Museo Municipal.
- FIG. 4: L. MEUNIER. El Jardín de la Reina, con la estatua ecuestre de Felipe IV. Londres. British Library.
- FIG. 5: JUSEPE LEONARDO. "Rendición de Juliers". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 6: JUSEPE LEONARDO. "Toma de Brisach". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 7: GIULIO PARIGI. "Giardino di Calipso". "Intermezzo" de "Il Giudizzio di Paride" (Florenia, 1.608). Roma. Gabinetto delle Stampe.
- FIG. 8: GIULIO PARIGI. "Jardín de Venus". Escena III. "Le Nozze degli Dei". C. Coppola. Florenia, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 9: D. VELAZQUEZ. "La fuente de los Tritones". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 10: DIEGO DE VIANA. Proyecto para una fuente de jaspe. Madrid. Archivo Histórico de Protocolos.
- FIG. 11: CLAUDIO COELLO. "Diana". Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 12: TORRELLI DI FANO. Decoración para una representación de "Andrómeda y Perseo". Viena. Biblioteca Albertina.
- FIG. 13: C. VIGARINI. Decorado para "Atys", de Lully. París. 1.678. (Grabado de Lalurette, según François Chauveau).
- FIG. 14: J. CAUDI. Jeroglífico de la Fiesta de canonización de San Luis Beltrán. Valencia, 1.673. (Grabado).
- FIG. 15: BACCIO DEL BIANCO. "Dos aves". (Dibujo). Florenia. Biblioteca Marucelliana.
- FIG. 16: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Teatro de monte. Jornada III. Madrid. Biblioteca Nacional.

"Prospectiva de Pittori e Architetti". Roma, 1.700. Madrid. Biblioteca Nacional.

- FIG. 31: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 32: J. DUBREIL. "Pratique XI". "Perspective Pratique". "Troisiesme partie". París, 1.649. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 33: F. RIZI. "El Auto de Fe de 1.680". (Detalle). Madrid. Museo del Prado.

### PARTE TERCERA

#### CAPITULO I

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada Primera. "Fragua de los Cíclopes". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: Grabado de la "Empresa Política XVII" del libro de Saavedra Fajardo, "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresa". Amberes, 1.678.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Bosque. Detalle del personaje de Perseo. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 5: IÑIGO JONES. Diseño de traje para Carlos I, en "Coelum Britannicum". 1.634. The Trustees of the Chatsworth Settlement.
- FIG. 6: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". Valencia, 1.690. Jornada Primera. "Lucha de Cupido y Anteros". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 7: HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas", 1.672. Apoteosis de Isis. Acto II. Detalle de la figura de Mercurio.

- FIG. 8: V. SALVADOR GOMEZ. "Mercurio con otras figuras decorativas". (Dibujo). Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 9: LUCAS VALDES. "Héctor". (Dibujo). Londres. Instituto Courtauld.
- FIG. 10: "Suicidio de Ayas". Madrid. Colección particular.
- FIG. 11: E. RUIZ. "Soldado con capotillo de dos aldas, calzones, medias y sombrero (1.634)".
- FIG. 12: F. CASTELO. "La recuperación de la isla de San Cristóbal". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 13: A. PEREDA: "El socorro de Génova". Madrid. Museo del Prado.

## CAPITULO II

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". 1.690. Jornada I. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". 1.690. Jornada III. "Templo de Venus". Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Marqués de Santa Cruz". Madrid. Colección del Marqués de Santa Cruz.
- FIG. 4: PETER SCHENCK. "Fco. Luis Príncipe Borbón". (Grabado). Amsterdam, finales del siglo XVII.
- FIG. 5: D. VELAZQUEZ. "Hombre embozado". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.

## CAPITULO III

- FIG. 1: ANTONIO PUGA. "El afilador". Leningrado. Museo del Ermitage.
- FIG. 2: ANTONIO PUGA. "El afilador". Leningrado. Museo del Ermitage.

#### CAPITULO IV

- FIG. 1: F. ZURBARAN. "Almanzor". Madrid. Colección particular.
- FIG. 2: FRANS FRANCKEN II. "La construcción de la Torre de Babel". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: FRANS FRANCKEN II. "La Cena del Rey Baltasar". Sevilla. Catedral.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Jardín. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 5: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Marina. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

#### CAPITULO V

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada Tercera. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: DIEGO VELAZQUEZ. "Los Santos Ermitaños". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). "La gruta de Morfeo". Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

#### CAPITULO VI

- FIG. 1: CARREÑO DE MIRANDA. "El Embajador de Potemkin". Madrid. Museo del Prado.

#### CAPITULO VII

- FIG. 1: A. DEL CASTILLO. "Escena campesina". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.

- FIG. 2: E. RUIZ. Figurín de labrador rico.
- FIG. 3: A DEL CASTILLO. "Dos campesinos". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 4: ANTONIO PUGA. "La taberna". Barcelona. Colección Milicua.
- FIG. 5: E. RUIZ. Figurín de criado.
- FIG. 6: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Teatro de Jardín. Detalle del personaje de Bato. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 7: Grabado del siglo XIX inspirado en imágenes de la Edad de Oro de la Caballería (siglo XV). Perteneciente al libro de E. Kottenkamp "The History of Chivalry and Armor".

#### CAPITULO VIII

- FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada Primera. Detalle de Irífile. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2: J. RIBERA. La Magdalena adolescente o Santa Tais. Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Magdalena penitente". Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 4: P. DE MENA. "Magdalena penitente". Escultura policromada. Valladolid. Museo de Escultura.
- FIG. 5: J. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA. "Traje de teatro a la antigua española". Madrid, 1.777.
- FIG. 6: CARREÑO DE MIRANDA. María Luisa de Borbón (Orleáns). 1.678. Guadalupe. Monasterio.
- FIG. 7: C. COELLO. "Dña. Nicolasa Manrique". Madrid. Instituto Valencia D. Juan.
- FIG. 8: C. COELLO. "Dña. Teresa Francisca de Mudarra". Bilbao. Museo de Bellas Artes.
- FIG. 9: Dama distinguida en traje de verano. Corte de Versailles. (Talla dulce iluminada). París, hacia 1.695.

- FIG. 10: VAN KESSEL. "Familia en un jardín". Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 11: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.
- FIG. 12: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada II. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 13: HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen estrellas". (1.672).
- FIG. 14: C. COELLO. "Alegoría de las bodas de Carlos II y María Luisa de Orleáns". (Dibujo). Madrid. Academia de San Fernando.
- FIG. 15: ANONIMO DEL SIGLO XVII. Actriz del siglo XVII. Madrid. Descalzas Reales.

#### CAPITULO IX

- FIG. 1: F. ZURBARAN. "Santa Cristina". Estrasburgo. Museo de Bellas Artes.
- FIG. 2: IÑIGO JONES. Vestido para Enriqueta María en "Cloridia", 1.631. Dibujo. The Trustees of the Chastwort Seettlement.
- FIG. 3: P.P. RUBENS. "El Triunfo de la Iglesia". Cartón para tapíz. Madrid. Museo del Prado.
- FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO. "Costume". (Dibujo). Florencia. Uffizi, Gabinete de dibujos y Estampas.
- FIG. 5: J. RIBERA. "Combate de mujeres". Madrid. Museo del Prado.

#### CAPITULO XI

- FIG. 1: F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 74" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.



- FIG. 2:** F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 82" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 3:** Detalle del frontispicio compuesto por L.R. de Prado y dibujado por F. Rizi y grabado por P. de Villafranca, perteneciente al libro anónimo, "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna...Maria Ana de Austria". Madrid, 1.650. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 4:** P. DE VILLAFRANCA. Grabado del libro de J. Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...". Madrid, 1.670. Santander. Biblioteca M. Pelayo.

## CAPITULO XII

- FIG. 1:** GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra". (1.690). Jornada I. Irífile y Damas. Madrid. Biblioteca Nacional.
- FIG. 2:** BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Cambridge, Mass. Universidad de Harvard. Houghton Library.

## APENDICE 4

- FIG. 1:** Detalle del "hombre salvaje" que figura en una pátera de origen púnico de estilo orientalizante (posiblemente del siglo VII). J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 2:** Escultura en bulto redondo que aparece en la portada de la iglesia románica de Semur-en-Auxois (Côte-d'Or, Francia), del siglo XII, en la que se representa a un juglar acompañado de un hombre salvaje. J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 3:** Representación fantástica de un Cercopiteco hembra, variedad de hombre salvaje de las Indias, según Gesner (1.551). J.M. Gómez Tabanera (1.978).
- FIG. 4:** Valladolid. Fachada de San Gregorio.

FIG. 5: Guadalajara. Palacio del Infantado. "Salvajes sosteniendo un escudo".

FIG. 6: C. RIPA. "América". "Iconología". Siena, 1.613.

#### APENDICE 5

FIG. 1: SAAVEDRA FAJARDO. "Empresa Política XXXIII". "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresas". Milán, 1.642.

FIG. 2: CARREÑO DE MIRANDA. "Retrato de Carlos II, joven". (1.673). Madrid. Museo del Prado.

FIG. 3: L.P. HONDT. (Bruselas, 1.686). Frontispicio del libro, "Sueños misteriosos de la Escritura", de P. Rodriguez de Monforte. (Madrid, 1.687). Madrid. Biblioteca Nacional.

FIG. 4: R. COLLIN. "Retrato de Carlos II". Bruselas, 1.686. (Grabado). Madrid. Gabinete de Estampas del Museo Municipal.

FIG. 5: CARREÑO DE MIRANDA. "Carlos II, armado". Toledo. Museo del Greco (Dto. del Prado).

## I N D I C E      G E N E R A L

- AGRADECIMIENTOS. (PAG. 2).
- PREAMBULO. (PAG. 3).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 7).

### PARTE PRIMERA

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 9).

### CAPITULO I

#### A) ESTUDIO DE LA SALA DONDE SE REPRESENTO "HADO Y DIVISA..."

- LA SALA DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO. (PAG. 10).
- EL PUNTO DE VISTA REAL. (PAG. 18).
- LA ILUMINACION DE LA SALA. (PAG. 22).

#### B) EL ESCENARIO DEL COLISEO Y LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN LA REPRESENTACION DE "HADO Y DIVISA..."

- EL ESCENARIO. (PAG. 26).
- LA TECNICA TEATRAL DE ORIGEN ITALIANO EN NUESTRO TEATRO DE CORTE. (PAG. 29).
- LOS BASTIDORES Y LAS BAMBALINAS. (PAG. 33).
- LAS MUTACIONES Y TRAMOYAS. (PAG. 37).
- LAS LUCES DEL ESCENARIO. (PAG. 43).

- CONCLUSIONES. (PAG. 46).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 48).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 67).

## CAPITULO II

### "EL PORTICO DEL TEATRO EN "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 72).
- LA ADOPCION DEL "ARCO PROSCENIO" EN EL TEATRO ESPAÑOL. LAS REALES FIESTAS DE ARANJUEZ. (PAG. 75)
- LOS PORTICOS DISFRAZADOS. EL PORTICO DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 77).
- FUNCION SIMBOLICA DEL ARCO PROSCENIO EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 80).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 84).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 86).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 93).

## CAPITULO III

### "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA..."

- LA INTERVENCION DE LA CORTINA EN NUESTRAS PRIMERAS REPRESENTACIONES ESCENICAS. (PAG. 97).
- ANTECEDENTES EN ITALIA DEL "TELON-PREFACIO". (PAG. 100).
- LA CORTINA EN EL TEATRO CORTESANO ESPAÑOL. (PAG. 102).
- "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 110).
- LA CORTINA DE "HADO Y DIVISA..." COMO TELON EMBLEMATICO. (PAG. 135).
- RELACION DE ESTA CORTINA CON LAS DE OTRAS REPRESENTACIONES. (PAG. 139).
  
- CONCLUSIONES. (PAG. 142).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 143).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 163).

## APENDICE 1

- DESCRIPCION HECHA POR CALDERON DE LA SALA DEL COLISEO, FRONTIS Y CORTINA DEL TEATRO. (PAG. 175).

## PARTE SEGUNDA

### MUTACIONES TEATRALES EFECTUADAS EN EL ESCENARIO DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO EN LA REAL FIESTA DEL DIA TRES DE MARZO DE 1.680.

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 180).
- INTRODUCCION. (PAG. 181).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 185).

## CAPITULO I

- LA ESCENOGRAFIA DE LA LOA DE "HADO Y DIVISA...", PASO A PASO. (PAG. 187).
- CONCLUSIONES. (PAG. 200).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 203).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 213).

## CAPITULO II

### PRIMERA JORNADA. COMEDIA.

- EL TEATRO DE BOSQUE. (PAG. 220).
- DE COMO SE OPERO SEMEJANTE CAMBIO. (PAG. 222).
- EL "MONTE" Y EL PROCEDIMIENTO ESCENICO DE LA "CAIDA DEL CABALLO". (PAG. 224).
- PLASTICA, EFECTOS Y MOVIMIENTO ESCENICO, COMO CONJUNTO TEATRAL PERFECTO. (PAG. 227).
- EL TEATRO DE MARINA. (PAG. 228).

- LA GRUTA COMO MORADA Y PRISION DE LA SALVAJE MARFISA. (PAG. 240).
- LA APARICION EN ESCENA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA. EL PESCANTE. (PAG. 245).
- EL PASEO POR LO ALTO DEL TEATRO DE LA SIERPE CON MEGERA Y MARFISA. (PAG. 249).
- LA SIERPE DE CAUDI Y SU RELACION CON OTRAS INVENCIONES. (PAG. 251).
- EFECTOS ESPECIALES COMO PARTE INTEGRAL DE UN MUNDO MAGICO LLEVADO AL TEATRO. (PAG. 255).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 261).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 277).

### CAPITULO III

#### SEGUNDA JORNADA. COMEDIA

- EL TEATRO DE BOSQUE, PEÑASCOS Y GRUTA CON VISIONES AL COMIENZO DE LA SEGUNDA JORNADA. (PAG. 289).
- UNA GRUTA CON APARIENCIAS EN SU INTERIOR. (PAG. 292).
- LA DOBLE FUNCION ESCENOGRAFICA DE LA GRUTA EN LA SEGUNDA JORNADA. (PAG. 296).
- LAS PRODIGIOSAS VISIONES DEL "GABINETE REAL" Y DEL "SALON REGIO". (PAG. 297).
- EL TEATRO DE "BOSQUE ENMARAÑADO" CON EL "MONTE ETNA" EN EL FORO. (PAG. 308).
- "EL TEATRO DE FUEGO". (PAG. 312).
- LA NUEVA APARICION DE MEGERA Y EL ESTALLIDO DEL VOLCAN CON PAVOROSO INCENDIO INCLUIDO, COMO FINAL DE LA JORNADA. (PAG. 315).
  
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 322).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 336).

### CAPITULO IV

#### TERCERA JORNADA. COMEDIA

- UN TEATRO DE "TRANSICION" EN EL COMIENZO DE JORNADA. (PAG. 347).
- EL MOTIVO DE JARDIN. (PAG. 349).
- LA MUTACION DE JARDIN. (PAG. 357).

- MOVIMIENTO ESCENICO DE LAS ESCENAS DE JARDIN. (PAG. 374).
- TEATRO DE ARBOLEDAS Y MONTAÑAS; NUBES Y LA APARICION DE LA FAMA. (PAG. 378).
- EL DECORADO FINAL: EL TEATRO DE LA PLAZA DE PALACIO. (PAG. 384).
- EL MOVIMIENTO ESCENICO Y DEMAS EFECTOS EN EL FINAL DE LA COMEDIA. (PAG. 400).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 404).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 405).
- CONCLUSIONES. (PAG. 444).

#### APENDICE 2.

- ACOTACIONES ESCENOGRAFICAS DE CALDERON PARA LA PUESTA EN ESCENA DE LA LOA Y DE LA COMEDIA DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 476).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 487).

#### APENDICE 3.

- SIPNOSIS ARGUMENTAL DE "HADO Y DIVISA..."
  - PRIMERA JORNADA. (PAG. 488).
  - SEGUNDA JORNADA. (PAG. 493).
  - TERCERA JORNADA. (PAG. 498).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 503).

#### PARTE TERCERA.

#### INDUMENTARIA DE LAS PERSONAS DE "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 507).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 511).

## CAPITULO I

- EL VESTUARIO QUE LUCIO EL PROTAGONISTA DE LA COMEDIA, LEONIDO. (PAG. 513).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 522).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 527).

## CAPITULO II

- LA INFLUENCIA DE LA MODA DE VERSALLES EN LOS TRAJES DE LOS PRINCIPES, ADOLFO Y FLORANTE. LA INDUMENTARIA DE BANDOLERO. (PAG. 533).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 536).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 538).

## CAPITULO III

- POLIDORO Y EL FIGURIN DE ESCUDERO. (PAG. 541).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 543).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 544).

## CAPITULO IV

- UN ATAVIO, SEGUN LA COSTUMBRE ORIENTAL, PARA EL REY DE CHIPRE, CASIMIRO. (PAG. 546).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 548).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 550).



## CAPITULO V

- LOS VESTIDOS DE "SALVAJE" Y DE "GALA" UTILIZADOS POR LA PERSONA DE ARGANTE. (PAG. 553)
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 557).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 559).

## CAPITULO VI

- LA POSIBLE RELACION DEL FIGURIN DEL EMBAJADOR DE TRINACRIA, AURELIO, CON UN RETRATO DE CARREÑO. (PAG. 561).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 562).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 563).

## CAPITULO VII

- LA ORIGINAL INDUMENTARIA DEL GRACIOSO MERLIN. (PAG. 565).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 568).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 570).

## CAPITULO VIII

- LOS CAMBIOS DE TRAJE DE LA SALVAJE MARFISA. LA INFLUENCIA DE LA MODA FRANCESA EN EL VESTIDO DE DAMA EN NUESTRO TEATRO CORTENASO DE FINALES DEL SIGLO XVII. (PAG. 574).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 581).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 584).

## CAPITULO IX

- EL MODELO DE ATUENDO DE LAS AMAZONAS, ARMINDA Y MITILENE, Y SU VINCULO CON LA PINTURA DE LA EPOCA. (PAG. 590).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 595).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 598).

## CAPITULO X

- LA INDUMENTARIA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA, Y SU RELACION CON LOS MODELOS UTILIZADOS POR OTRAS FIGURAS DEL TEATRO CALDERONIANO. (PAG. 602).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (FIG. 606).

## CAPITULO XI

- EL FIGURIN DE "LA FAMA" Y SU CORRESPONDENCIA CON LOS MODELOS ESTABLECIDOS POR LA EMBLEMATICA Y LA ICONOLOGIA. (PAG. 609).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 613).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 616).

## CAPITULO XII

- EL VESTUARIO DE LAS DEMAS PERSONAS QUE INTERVINIERON EN LA REPRESENTACION. (PAG. 618).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 621).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 623).
- CONCLUSIONES. (PAG. 624).

#### APENDICE 4.

##### "EL VESTIDO DE SALVAJE".

- ORIGEN Y SIMBOLISMO DEL VESTIDO DE SALVAJE. (PAG. 642).
- LA "FIERA" COMO PERSONA DE NUESTRA COMEDIA. (PAG. 645).
- LOS PERSONAJES SELVATICOS DE CALDERON Y LA "ICONOLOGIA" DE RIPA. (PAG. 650).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 657).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 665).

#### APENDICE 5.

- LA DIVISA DE LEONIDO Y SU RELACION CON LA MONARQUIA HISPANA EN LA PERSONA DEL REY. (PAG. 668).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 677).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 687).

#### CONCLUSIONES FINALES

- CARPETA DE DIBUJOS (EJEMPLAR UNICO DE DIBUJOS ORIGINALES). COMENTARIO (PAG. 692)
- CONCLUSIONES GENERALES (PAG. 694).
- GLOSARIO. (PAG. 703).
- INDICE BIBLIOGRAFICO. (PAG. 715).
- LISTA DE FIGURAS REPRODUCIDAS. (PAG. 742).
- INDICE GENERAL (PAG. 757).

**DIBUJOS ORIGINALES QUE ACOMPAÑAN  
A ESTA TESIS DOCTORAL, PERTENECIENTES A  
UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA  
UTILIZADA EN LA REPRESENTACIÓN DE 1.680,  
DE LA COMEDIA DE CALDERÓN DE LA BARCA,  
“HADO Y DIVISA DE LEONIDO Y DE MARFISA”.**

**Autor:**

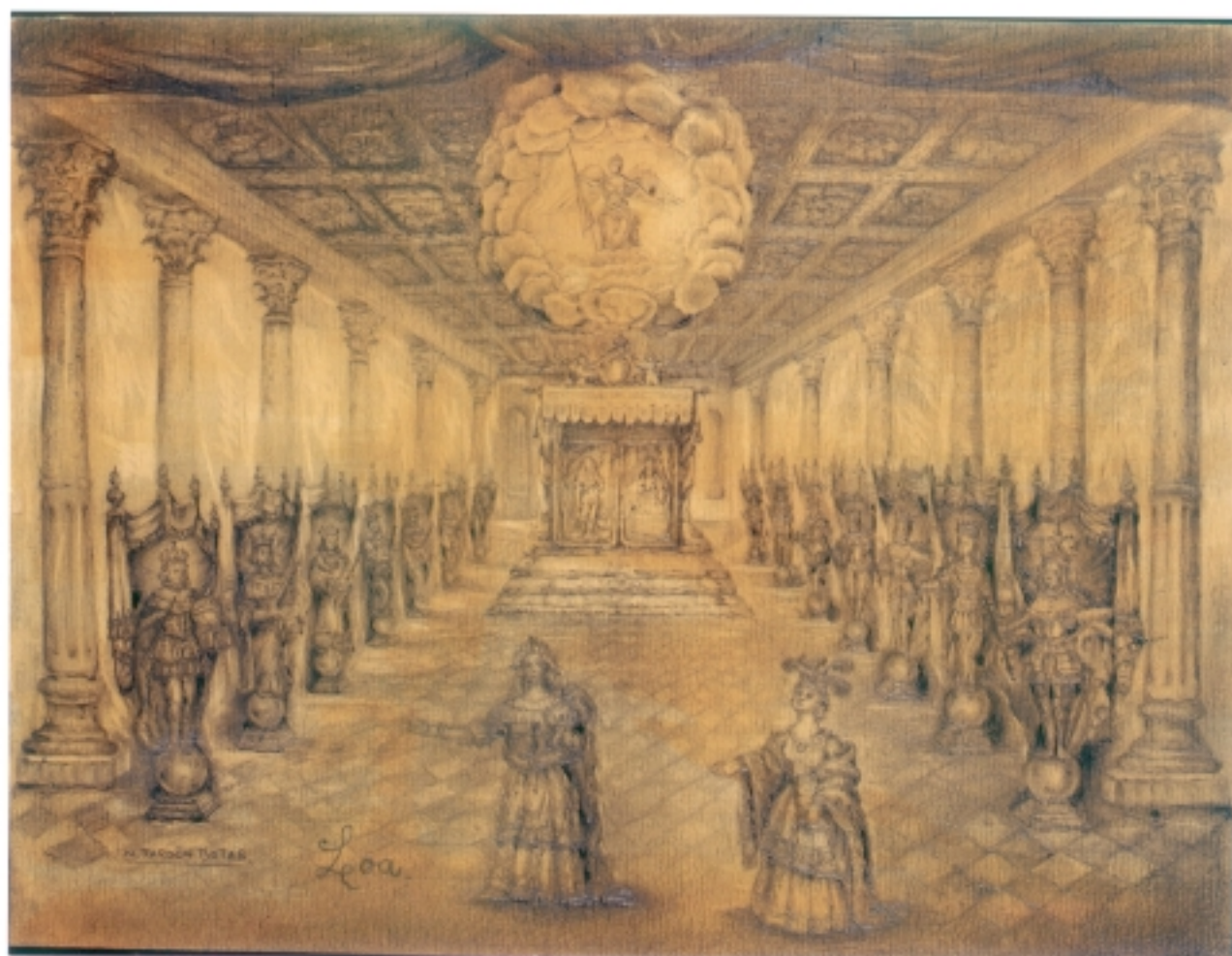
**D. Narciso Tardón Botas**

**Director:**

**Dr.D.Javier Navarro de Zuvillaga.**



Dibujo 1 N. TARDÓN BOTAS. "Frontis de teatro" y "Cortina"  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo 2. N. TARDÓN BOTAS. Escenografía de la Loa.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado teñido de color ocre oro.  
40x30 cm.)





Dibujo 3. N. TARDÓN BOTAS. Jornada I. Teatro de bosque con peñasco. Aparición de Leonido armado y a caballo. (Plumilla, aguadas de tinta sepia y siena, toques de blanco sobre papel verjurado teñido de color azul verdoso. 40x30 cm.)



Dibujo 4. N. TARDÓN BOTAS. Jornada I. Teatro de marina, peñascos y gruta. Aparición de la Diosa Megeira sentada en una Sierpe. (Plumilla, aguadas de tinta de diferentes colores, toques de blanco, sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 5. N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de bosque y gruta con visiones. Primera visión de la gruta: Teatro de “gabinete real”. (Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



**Dibujo 6.** N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de bosque, peñascos y gruta con visiones. Segunda visión de la gruta: teatro de "salón regio".  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





**Dibujo 7.** N. TARDÓN BOTAS. Jornada II. Teatro de "bosque enmarañado" y "Monte Etna". Tramoya de la Hydra con Megera. (Lápiz de grafito y pastel sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo 8. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de jardín con pavón.  
(Plumilla, aguadas de tinta de diferentes colores, toques de blanco, sobre papel verjurado. 40x30 cm.)





Dibujo 9. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de arboledas y montañas. Marfisa y la tramoya de la Fama. (Lápiz de grafito y pastel sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo 10. N. TARDÓN BOTAS. Jornada III. Teatro de la Plaza de Palacio.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 40x30 cm.)



Dibujo

N. TARDÓN BOTAS. Figurín de Leonido "... armado de todas armas".

(Plumilla de tinta sepia y aguadas sobre papel verjurado. 31x22 cm.)





**Dibujo 12.** N. TARDÓN BOTAS. Indumentaria de los príncipes Adolfo y Florante.  
(Lápiz de grafito, toques de pastel sobre papel verjurado. 30x24 cm.)





Dibujo 13    N. TARDÓN BOTAS. Vestido de "salvaje" de Argante.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado de color rojizo. 30x24 cm.)



Dibujo 14. N. TARDÓN BOTAS. El gracioso Merlín.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 30x24 cm.)



**Dibujo 15.** N. TARDÓN BOTAS. Marfisa vestida de “fiera”.  
(Plumilla y aguadas de tinta de diferentes colores  
envueltas con blanco, sobre papel verjurado de tono  
grisáceo. 30x24 cm.)





Dibujo 16. N. TARDÓN BOTAS. Traje de Marfisa según la moda cortesana de la época, para la escena-visión del "gabinete real".  
(Plumilla y aguadas de tinta de diferentes colores, sobre papel verjurado. 31x22 cm.)



**Dibujo 17.** N. TARDÓN BOTAS. Tramoya de la Hidra con Megera.  
(Lápiz de grafito sobre papel verjurado. 30x24 cm.)